

Espéculo

Revista de Estudios Literarios
Universidad Complutense de Madrid



Universidad
Complutense
Madrid

ISSN: 1139-3637



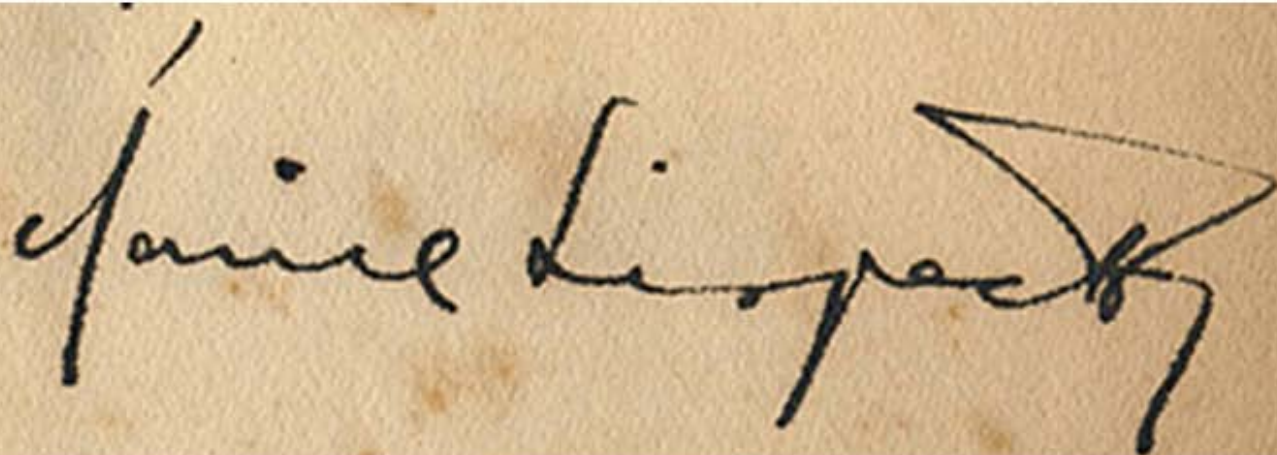
*Clarice
Lispector*

Julio- diciembre 2013 nº 51

Espéculo

Revista de Estudios Literarios
Universidad Complutense de Madrid

CLARICE LISPECTOR



Clarice Lispector

Número 51

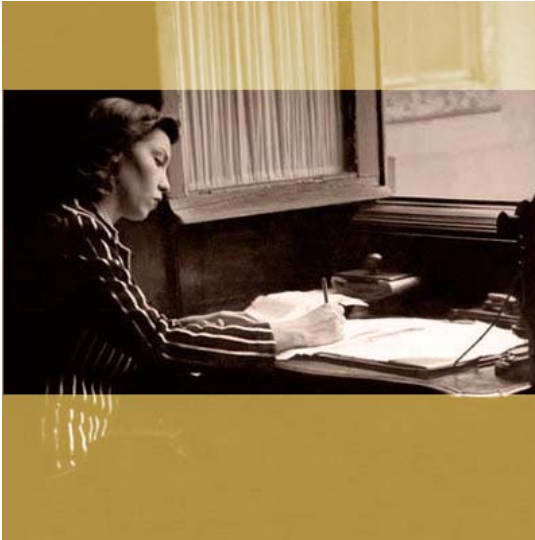
Julio – diciembre 2013

Coordinadora del número:
Isabel Mercadé (ESADE-URL)

Editor: Joaquín M^a Aguirre (UCM)

ISSN: 1139-3637

Editorial: Clarice Lispector



Joaquín M^a Aguirre Romero

Editor - UCM

Con la presentación de este número 51 de **Espéculo**, el monográfico dedicado a la gran escritora brasileña Clarice Lispector, se cumple un viejo deseo personal: dedicarle toda la atención que merece a una autora de su categoría. Toda atención que se le dedique a esta escritora extraordinaria será siempre poca; siempre quedarán recovecos en su escritura, nuevos hallazgos con los que nos sorprendemos a la vuelta de sus páginas. Lispector es un laberinto y un océano, una creadora inagotable.

Los lectores de Clarice Lispector suelen manifestar una misma sensación cuando compartimos experiencias: nos ha llegado con una profundidad que causa desasosiego, nos ha dejado sembrados de inquietud. Ya no somos los mismos.

He comentado en muchas ocasiones con amigos y compañeros cómo tras el cierre de una obra de Lispector, el cuerpo, la mente y el espíritu —quizá todo junto— nos reclaman la tranquilidad del que sale de las tormentas. Pues son tormentas las que la escritora desata en quien tiene la osadía de adentrarse en su mundo. Lispector es un universo arriesgado, lo más opuesto al turismo literario que parece ser el signo de nuestros tiempos volátiles. Lispector es densa y requiere buenos pulmones para regresar a la superficie desde el fondo del alma en donde nos sujeta. Lispector no es difícil; es exigente. Con ella se acaba la tiranía del lector, que comprende finalmente que debe ponerse a su altura o rendirse, que el arte verdadero requiere esfuerzo.

En 1988 se produce la llegada de *La pasión según G.H.* a los estantes españoles. En ese mismo año se publican aquí las traducciones de *Silencio*, *Lazos de*



familia y Felicidad clandestina; al año siguiente sería *La hora de la estrella*. Más tarde, *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Tentaba a los alumnos y alumnas más capaces, a los que veía más inquietos, a enfrentarse a su lectura. Algunos lo hacían y se encontraban fascinados por una obra como no habían encontrado antes, una mezcla de lo más selecto de la literatura mundial contemporánea reunido en una sola pluma. Lispector era escritura, era filosofía, era lo onírico, era la vida, era... Algunos, pasados veinte años, todavía lo recuerdan como una experiencia iniciática en el mundo de las Letras, el paso del entretenimiento a la Literatura, de la distracción a la indagación.

Comparto con la profesora Isabel Mercadé su admiración por Clarice Lispector y fue la seguridad de que este número necesitaba de un suplemento de pasión, junto al conocimiento y el rigor, lo que me llevó a poner en sus manos este monográfico que espero sea valorado positivamente por los seguidores de Lispector y sirva para descubrirla a otros muchos lectores.

Quiero agradecerle especialmente su dedicación y entrega a esta causa común que es Lispector. Gracias a su trabajo se ha podido reunir un amplio muestrario de investigaciones y ensayos sobre la autora brasileña. Igualmente, mi agradecimiento a todos aquellos que nos han dedicado sus trabajos para que los lectores de habla española se puedan hacer una imagen más ajustada y completa de una de las grandes autoras del siglo XX.

Gracias a todos por hacerlo posible.

Madrid, julio de 2013



Índice

Editorial y Presentación

El lenguaje 10

1. Traducir a Clarice Lispector. El texto ovillo y sus espejos. – **Elena Losada Soler / 11-19**
2. Límites, fracasos y lenguajes. Reflexiones sobre huevos y gallinas. – **Antònia Cabanilles Sanchís y Ana Lozano de la Pola / 20-34**
3. “A promiscuidade das palavras”: O gesto (auto)crítico em *Água viva*, de Clarice Lispector – **André Cechinel / 35-44**
4. El núcleo de la palabra: el retorno a la lengua del origen en la obra de Clarice Lispector – **Ana Hidalgo / 45-57**

Lo sagrado y lo trascendente 58

5. *Água viva*. Representación del paraíso y del caos – **Antonio Maura / 59-65**
6. Lo femenino y lo trascendente – **Laura Freixas / 66-68**
7. A paixão da linguagem (O caso G.H) – **Cleide María de Oliveira / 69-76**

Identidad y alteridad 77

8. A Outra: representações da alteridade na escrita de Clarice Lispector – **Denise Bussoletti / 78-88**
9. El silencio de la sirena. Una lectura de *Aprendizaje o el libro de los placeres*. – **Paula Dvorakova / 89-100**
10. Identidad y escritura en crónicas de mujeres latinoamericanas: Clarice Lispector – **Rosana Governatori / 101-118**
11. Espaço e condição feminina – **Oziris Borges Filho / 119-129**

12. *Água viva* de Clarice Lispector bajo el prisma de Deleuze – **María Fernández-Lamarque** / [130-141](#)
13. Um autor para sustentar *A hora da estrela* de Clarice Lispector - **Maria das Graças Fonseca Andrade** / [142-154](#)
14. Literatura del resto e impersonalidad artística en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector – **Mariano Ernesto Mosquera** / [155-162](#)
15. Los males de Clarice: la máquina de “nada” y los choques de lo real. – **Leonel Cherri** / [163-176](#)

Estudios comparados 177

16. Clarice Lispector y María Zambrano. Signos de amor, germinación y redención – **Myriam Jiménez Quenguan** / [178-199](#)
17. Incompetentes para a vida? Figurações de alteridade em Clarice Lispector e Christa Wolf - **Rosani Ketzer Umbach** / [200-211](#)
18. Uma leitura paralela do amor pelas galinhas em Clarice Lispector e Javier Tomeo - **Almerinda Maria do Rosário Pereira** / [212-223](#)
19. Enamorado, melancólico, adorador: tres figuras de *lo neutro* – **Daniela Renjel Encinas** / [224-233](#)
20. El intertexto y algunos mitos sociales aplicados al siglo XX en la narrativa de Clarice Lispector – **Luis Quintana Tejera** / [234-250](#)

Lo político y lo social 251

21. La escritura política de Clarice Lispector. Incisiones críticas y metodológicas – **Miguel Alberto Koleff** / [252-267](#)
22. O papel da estrela - **Fábio José Santos de Oliveira** / [268-277](#)
23. La dialéctica de religión y política en el pensamiento de Clarice Lispector: una utopía retrospectiva. – **Natalia Izquierdo López** / [278-292](#)

Recepción y traducción 293

24. Las relaciones de Clarice Lispector con el mundo anglosajón – **Javier Martín Párraga** / [294-309](#)
25. A literatura infantil/juvenil brasileira na França: *La présence* de Clarice Lispector – **Vanesa Gomes Franca** y **Edison Alves de Souza** / [310-320](#)




Presentación



Isabel Mercadé

Coordinadora del monográfico
Profesora en Esade - URL
Escritora y crítica literaria



CUANDO, hace unos meses, publicamos aquí el anuncio y la petición de artículos a propósito de la próxima aparición de un número monográfico dedicado a Clarice Lispector (Ucrania, 1920 – Brasil 1977), nos proponíamos encontrar y difundir nuevos acercamientos y abordajes críticos a la escritura siempre irreductible de la autora. Creemos que hemos conseguido con creces nuestro propósito, con un número extenso e intenso, repleto de novedosas lecturas críticas en las que destacaría, al margen de, por supuesto, otras coincidencias o convergencias, un conmovedor punto en común, el amor indisimulado por la escritura de Clarice Lispector y —consecuencia casi inevitable en el caso de esta escritora única y, según puede deducirse de la lectura de su obra o de algunos de sus datos biográficos, frágil persona— por la persona, entendido este término en su sentido más amplio y complejo, como el que ella le atribuye en la exquisita crónica que escribió en 1968, con el mismo título, a partir de la película de Bergman, *Persona*.

Sin embargo, eso no significa que dichas lecturas carezcan de rigor. Al contrario, cada uno de los artículos que presentamos, veinticinco en total, está escrito con el rigor y la dedicación que la escritura de Clarice Lispector merece. Quisiera, por tanto, agradecer a todos y cada uno de los veinticinco autores su generosidad y entusiasmo. Sin ellos —aunque parezca una verdad de Perogrullo, quiero

subrayarlo aquí— este número no hubiera sido posible.

Hemos contado con la participación de autores de diversas nacionalidades, de España y Portugal a Estados Unidos, Chile, Argentina, México, Colombia y muchos de Brasil. Este último hecho, por razones obvias, nos ha proporcionado un excedente de la alegría y satisfacción que, de todos modos, hubiéramos tenido. También contribuye a esa alegría las características de los colaboradores, desde voces nuevas y prometedoras, a críticos y escritores, como verán, ya muy conocidos y prestigiosos.

Hemos ordenado los artículos en seis grupos intentando obviar, como decíamos arriba, la irreductibilidad de la escritura de Lispector y, por tanto, la de su clasificación. Encontrarán en primer lugar aquellos artículos que, aun analizando muchos otros aspectos, han dedicado buena parte de su estudio a la cuestión del lenguaje y el metalenguaje en la autora, y a la reflexión que la misma realiza a propósito de sus límites y su posibilidad o imposibilidad de dicción, seguidos de aquellos que abordan la búsqueda de lo sagrado o lo trascendente que, precisamente a partir del lenguaje y el silencio, moviliza a la autora. A continuación presentamos las lecturas que, sin olvidar la cuestión del lenguaje, derivan hacia la segunda de las búsquedas de Clarice Lispector, la también posible o imposible relación entre identidad y alteridad, junto a su reflexión sobre lo femenino, la escritura, y el concepto de autoría. En cuarto lugar, ofrecemos unas heterogéneas y, en algunos casos sorprendentes, lecturas comparadas (como la realizada entre Lispector y el recientemente fallecido Javier Tomeo)¹ entre Clarice Lispector y diversos autores, así como el análisis de la indiscutible intertextualidad que presenta la escritura de la autora. En el siguiente grupo hallaremos tres artículos dedicados a la cada vez más reconocida dimensión política y social de la escritura de Lispector que aparece, con frecuencia de modo irónico u oblicuo, diseminada en no pocas de sus crónicas y narraciones. Y, en último lugar, se encuentran dos textos dedicados a la recepción y traducción de la obra de Clarice Lispector, así como de su propio trabajo como traductora y, en consecuencia, de su relación con otras culturas.

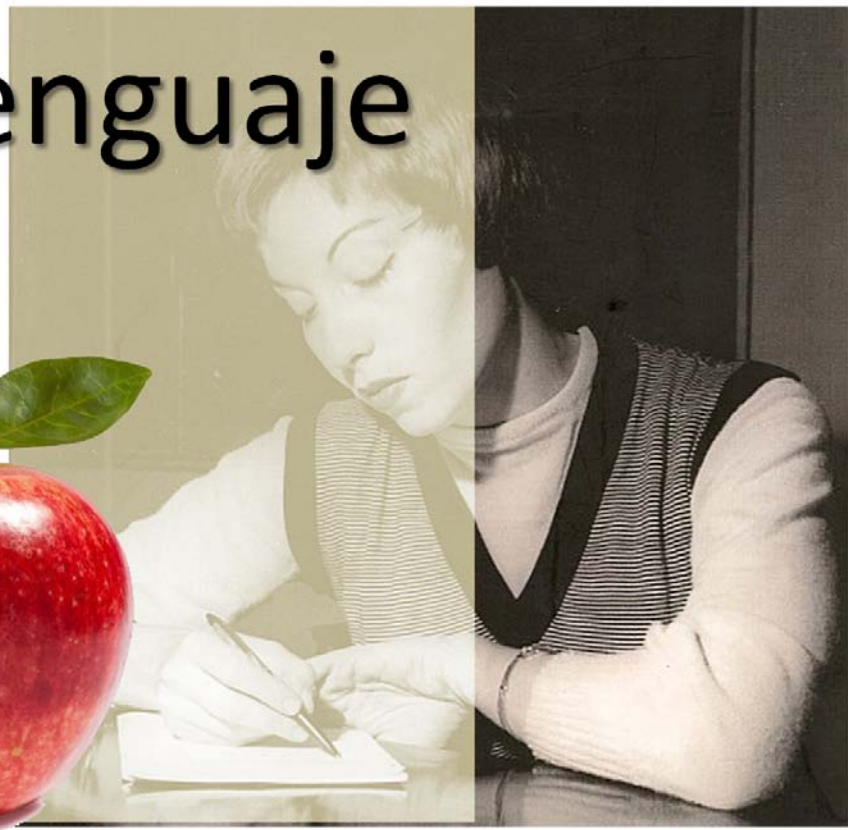
Quisiera ahora, para finalizar, agradecer a los lectores su interés y dedicación sin los cuales tampoco —otra verdad de Perogrullo que, como la anterior, no deseo dejar de señalar— este número hubiera sido posible.

¹ Sirva ahora ese artículo, aunque fuera escrito dos meses antes de su fallecimiento, de recuerdo y homenaje al autor de “Amado monstruo”.

1



El Lenguaje



Traducir a Clarice Lispector

El texto ovillo y sus espejos

Elena Losada Soler

Departamento de Filología Románica
Universidad de Barcelona
losada@ub.edu

RESUMEN

Traducir a Clarice Lispector implica entrar en contacto con una forma única de mirar el mundo y de transformar en lenguaje esa mirada. La especificidad de ese lenguaje crea dificultades al traductor, unas dificultades muy diferentes de las que plantean habitualmente los textos brasileños. Algunos de esos retos se analizarán a partir de ejemplos de *A Maçã no Escuro*.

ABSTRACT

Translating Clarice Lispector implies coming into contact with a unique way of looking at the world and transforming that gaze into language. The specificity of that language poses difficulties for the translator that are very different from those encountered when translating most Brazilian texts. Some of the challenges posed will be analyzed through *A Maçã no Escuro*.

PALABRAS CLAVE: Traducción literaria, Clarice Lispector, Literatura brasileña.

Cuando en 2003¹ Ediciones Siruela me propuso la traducción de *A Maçã no Escuro* no fui del todo consciente de que empezaba un proceso de convivencia –de cohabitación mental– con Clarice Lispector que duraría casi diez años y se materializaría en diez textos² que constituirían diez retos de características diferentes,

¹ Este texto es una revisión corregida y aumentada de Losada Soler, Elena: “En busca del núcleo de la palabra: traducir a Clarice Lispector”. *Ética y política de la traducción en la época contemporánea* [Assumpta Camps, ed.], PPU. Barcelona, 2004.

² *La manzana en la oscuridad* [*A maçã no escuro*] Siruela, Madrid, 2003; *Agua viva* [*Água viva*] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2004; *La ciudad sitiada* [*A cidade sitiada*] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2006; *La lámpara* [*O Lustre*] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2006; *Para no*

desde la hondura filosófica de *La manzana a la oscuridad* a la poesía de *Agua viva*, pero sin olvidar las dificultades de traducción –mucho menos evidentes– de las columnas de revista femenina, repletas de referencias a telas y modas de los años 60 o de las cartas a sus hermanas, teñidas de ese lenguaje en clave de las familias, de guiños y sobreentendidos.

El 12 de diciembre de 1970, en una pequeña crónica titulada “Palavras apenas físicamente” publicada en el *Jornal do Brasil* y recogida en *A Descoberta do Mundo*, Clarice Lispector concentró –gracias al valor epifánico de la poesía, porque el texto lo es– toda una teoría de la traducción al tiempo que definía la duda básica que asalta a todo traductor: ¿*Milagro* es lo mismo que *miracle*? Esta pregunta aparentemente absurda es la pesadilla del traductor, el resumen de todas las impotencias:

Na Itália *il miracolo* é de pesca noturna. Mortalmente ferido pelo arpão larga no mar sua tinta roxa. Quem o pesca, desembarca antes de o sol nascer —sabendo com o rosto lívido e responsável que arrasta pelas areias o enorme peso da pesca milagrosa: *il miracolo amore*.

Milagre é lágrima caindo na folha, treme, desliza, tomba: eis milhares de *milágrimas* brilhando na relva.

The miracle tem duras pontas de estrela e muita prata farpada.

Le miracle é um octógono de cristal que se pode girar lentamente na palma da mão. Ele está na mão, mas é de se olhar. Pode-se vê-lo de todos os lados, bem devagar, e de cada lado é o octógono de cristal. Até que de repente —arriscando o corpo e já toda pálida de sentido— a pessoa entende: na própria mão aberta não está um octógono mas *le miracle*. A partir desse instante não se vê mais nada: tem-se.

Para passar de uma palavra física ao seu significado, antes destrói-se-a em estilhaços, assim como o fogo de artifício é um objeto opaco até ser, no seu destino, um fulgor no ar e a própria morte. Na passagem de simples corpo a sentido de amor, o zangão tem o mesmo atingimento supremo: ele morre. (Lispector 1992: 350)

Si cada palabra es única en su lengua, en su mundo, “tra-ducir” será pues “re-crear” cada una de esas realidades. La traducción literaria es una forma de reescritura más que un simple *transducere*. Traducir a Clarice Lispector, en especial, es tratar con algo que ofrece una dura resistencia, pero que a la vez es tan frágil que puede quebrarse. La palabra de Clarice es de cristal, frágil y dura. Traducirla es atravesar un espejo –uno de los muchos que encontramos en sus obras, esos espejos que construyen y destruyen las identidades de las mujeres– y volver del otro lado con algo que sólo será un triste reflejo. Los textos “extraños” de Lispector, que sitúan a la palabra siempre al borde del abismo de la inefabilidad, a veces agramaticales, llenos de anacolutos sintácticos y conceptuales, se entrañan en el propio lenguaje del traductor y le imponen una lucha constante para mantener el máximo posible de fidelidad sin cruzar el umbral que haría

olvidar [Para não esquecer] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2007; *Aprendiendo a vivir* [Aprendendo a viver] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2007; *Correo femenino* [Correio Feminino] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2008; *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos* [Outros Escritos] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2009; *Queridas mías* [Minhas queridas] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2010; *Sólo para mujeres* [Só para mulheres] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2011

incomprensible el texto en la lengua de destino. Para un traductor no profesional, como es mi caso, ése es un riesgo que sólo se corre por amor. Como afirmó Erri De Luca: "Tradurre é sempre un esercizio di ammirazione, di ammirazione verso il testo. L'ammirazione facilita la traduzione che va fatta puramente e semplicemente. Non ci deve essere un atteggiamento di invidia o di competizione nei confronti del testo da tradurre [...] (De Luca 2001: 32). En el caso de quien traduce a Clarice Lispector creo poder afirmar que se trata de algo más, de una verdadera posesión que se sufre con un gozo masoquista.

La "melancolía del traductor" de la que hablaba Ortega y Gasset se hace especialmente palpable cuando nos vemos obligados a "re-crear" en nuestro idioma ese lenguaje que su autora quiso capaz de "tra-ducir" el misterio y lo que carece de nombre, capaz de fijar el instante y el acto mínimo que está en el origen de todo. Como afirmó Bella Josef: "El lenguaje es el verdadero protagonista de la obra de Clarice Lispector." (Josef 1997: 81). Escribir era para Clarice Lispector capturar lo que está más allá del lenguaje, capturar ese "núcleo vivo" que en su obra es un tema esencial. Las reflexiones metaliterarias sobre el verdadero carácter de la escritura recorren la obra clariceana. De todos los fragmentos de autopoética que encontramos en su obra éste me parece el más representativo de su idea de la escritura:

Então 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 distraidamente. (Lispector 1980: 21)

Esta palabra-cebo, que pesca el misterio, es la clave del lenguaje clariceano. Lo que importa no es la palabra, sino lo que puede convocar. Para la autora de *Água Viva* escribir es una forma de salvación y también una condena: "Eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar." (Lispector 1991₂: 20). Porque escribir es peligroso, es entrar en contacto con otra realidad y asomarse al abismo a partir de la intuición. Como con la magia, no se sabe nunca qué puertas se pueden abrir con la palabra ni qué se puede hacer aflorar. Escribir no es un proceso intelectual para Clarice Lispector sino intuitivo, ese lenguaje del cuerpo del que habla Hélène Cixous.

Es necesaria, pues, una escritura³ que pueda fundir en palabras la iluminación del instante; una en la que ninguna metáfora fosilizada ni figura retórica al uso puede sobrevivir. Pero no es posible inventar lo que no existe. El trabajo debe ser hecho con el lenguaje que tenemos. Clarice aplica en muchas ocasiones la célebre expresión de Wittgenstein: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen." ("De aquello sobre lo que no se puede hablar se debe callar) (Wittgenstein: 85) adaptada a su palabra-cebo: aquello de lo que no se puede hablar se puede convocar.

³ Sobre el lenguaje de Clarice Lispector el estudio fundamental es el de Olga de Sá (1993). *A Escritura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Vozes. Un camino también muy interesante para el estudio de la especificidad del lenguaje clariceano es el seguido por Antonio Maura en su tesis doctoral *El discurso narrativo de Clarice Lispector* (Tesis doctoral, presentada en la Universidad Complutense de Madrid en 1997), donde relaciona, siguiendo las huellas de Novello y de Vieira, entre otros, los elementos caracterizadores de la escritura de Clarice Lispector con la judaica, más concretamente con la hasídica.

Tal vez por eso Clarice Lispector no crea palabras nuevas, fuerza las ya existentes hasta el límite de sus posibilidades:

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já. Devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. (Lispector 1980: 29)

Este debate sobre los límites de la palabra evoluciona en sus últimas obras *A Hora da Estrela* y *Um Sopro de Vida (Pulsações)* hacia un debate sobre el fracaso del lenguaje. En *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, novela de 1969, aún leemos una consideración optimista: “Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio.” (Lispector 1982:100-101). En 1977, el año de su muerte, escribe en *Um Sopro de Vida (Pulsações)*: “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos.” (Lispector 1991₂: 18), y en *A Hora da Estrela* —también de 1977— el pesimismo es aún mayor: “Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro.” (Lispector 1993: 88). La palabra se busca en la oscuridad como la manzana primigenia y su otra cara es el silencio. En toda la obra de Clarice Lispector acecha, esperando las fragilidades del lenguaje, la tentación del silencio que tantos textos críticos han mencionado:

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa [...] Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê energia que está no meu silêncio. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio. (Lispector 1980: 30)

Es el silencio de Dios de Pascal, pero también el de Dostoyevski —la gran lectura de su adolescencia y una de las pocas confesadas— el Dios mudo ante los lamentos de los humillados y ofendidos, ¿el Dios mudo ante el Holocausto? El silencio es también el misterio puro que el hombre habita lleno de miedo intentando llenarlo con ruidos para no tener que oír los ecos del "it", la esencia de lo neutro vivo definida en *Água Viva*: “Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”. [...] A transcendência dentro de mim é o “it” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem.” (Lispector 1980: 30) Pero hay quien ama ese silencio como una religión: “Há uma maçonaria do silêncio que consiste em não falar dele e de adorá-lo sem palavras.” (Lispector 1982: 36). Clarice Lispector lo amaba y nos dejó sobre él páginas prodigiosas en sus cuentos, en sus novelas y en sus crónicas, porque en su obra los fragmentos transitan de un texto a otro como ladrillos de una construcción.

Entre la palabra como búsqueda y el silencio como tentación se articula una buena parte de su proceso literario:

Até hoje eu por assim dizer não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente até que de repente a descoberta tímida: quem sabe, também eu já poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável. (Lispector 1992: 447)

En esa dicotomía el lenguaje de Clarice Lispector se tensa hasta el último límite y plantea un reto constante al traductor. Traducir sus textos es un ejercicio duro, a veces descorazonador. Cuántas veces ante el resultado obtenido recordamos la famosa cita de Cervantes:

Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua a otra [...] es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez del haz; (Cervantes: 1027)

Y el pánico ante lo que significa trabajar sobre el lenguaje de Lispector aumenta cuando recordamos unas declaraciones realizadas en 1976 durante una entrevista con Affonso Romano de Sant'Anna y Marina Colassanti:

CL:[...]Também não leio as traduções que fazem dos meus livros para não me irritar.

MC: *Elas são ruins, em geral?*

C.L.: Eu nem quero saber. Mas sei que não sou eu mesma escrevendo. (Lispector 1991₁: 5)

De esta forma tan simple y tan diáfana Clarice Lispector, ella misma traductora⁴, enunciaba una de las pocas verdades esenciales que la teoría de la traducción reconoce: traducir es, como decíamos, reescribir, pero esa reescritura se construye sobre algo que no nos pertenece: el texto de otro. Esa escritura ajena debe ser siempre respetada, pero debe serlo de una manera especial cuando es tan compleja, tan única, y destila una voluntad tan decidida de individualidad como la de Clarice Lispector.

La primera aproximación a un texto de Clarice Lispector provoca en cualquier lector —y un traductor es un lector que lee de una forma especialmente intensa— una sensación de extrañeza. Una extrañeza conceptual, obviamente, por la profundidad y la osadía de esta búsqueda constante de la esencia, pero también un desconcierto lingüístico, como si las palabras y las frases se articularan a su libre arbitrio, ajenas a las leyes comunes pero fieles con extremo rigor a su propia lógica. Esta extrañeza de su lenguaje podría hacernos pensar sobre la relación de Clarice Lispector con la lengua portuguesa y compararla con una sensación paralela que produce la lectura de ciertos textos de Fernando Pessoa. La referencia no es gratuita. Fernando Pessoa es el único autor portugués citado explícitamente por Clarice Lispector:

[...] Vou ver o que posso fazer, se é que posso. O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos.” (Lispector 1992: 139)

⁴ Sobre su método de traducción Clarice Lispector contó lo siguiente a Colassanti y Romano de Sant'Anna: " Eu descobri um modo de não me cacetejar... É o seguinte: jamais leio o livro antes de traduzir. É frase por frase, porque você é levada pela curiosidade para saber o que vem depois, e o tempo passa. Enquanto que, se você já leu, sabe tudo, é um dever. Me dá um medo quando eu vejo assim, trezentas páginas na minha frente." (Lispector 1991₁: 8).

Clarice Lispector tradujo al portugués *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; las *Historias Extraordinarias*, de Edgar Allan Poe; *La llamada de la selva*, de Jack London; *Luces encendidas*, de Bella Chagall; *Cae el telón: el último caso de Hércules Poirot*, de Agatha Christie; *La furia*, de John Farris y *Entrevista con el vampiro*, de Anne Rice.

Entre ambos hay más puntos de contacto de los que yo creía hasta hace un tiempo, hasta que el propio Pessoa me proporcionó una imagen que me parece adecuadísima para describir el texto “extraño” de Lispector. Como decía Pessoa de su heterónimo Álvaro de Campos, la obra clariceana también es: “*un ovillo enrollado hacia dentro*”. La expresión describe muy bien esos textos-ovillo, con sus palabras revueltas, llenas de intersticios –entrelíneas– de aire, como los que se forman en una madeja, fácil de deshacer si se tira del extremo adecuado, imposible si se toma el hilo errado.

Sabemos, además, el efecto que tuvo en el poeta portugués su condición de bilingüe”, de exiliado que retorna, que elige una lengua y una patria. ¿Cuál era la lengua materna de Clarice Lispector, judía rusa nacida por casualidad en Ucrania, cuando sus padres ya habían iniciado su camino de emigrantes y que llegó al Brasil con apenas dos meses? Nadia Battella Gotlib afirma:

Uma outra língua, o russo, é a língua dos pais. Eles não devem ter-lhe ensinado o russo, pois a criança não falava russo, nem havia livros em casa em russo. [...] E há que mencionar o ídiche, língua dos pais, que Clarice também nunca falou. E nem a ela se refere. Curioso esse silêncio. (Battella Gotlib: 65-66)

Es importante esta reflexión sobre la lengua materna, la lengua de los primeros años de Clarice Lispector. Ella no hablaba ni el ruso ni el yidish de sus padres y de sus hermanas mayores, pero ambas lenguas sonaron en su infancia. No podemos saber hasta qué punto algunas estructuras pudieron quedar impresas en ella pero más allá de elucubraciones tenemos que aceptar la propia voz de la autora cuando afirma rotundamente que su lengua de vida y de escritura fue sólo el 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.” (Lispector 1992: 345)

No creo que el origen de la sensación de desconcierto que produce el lenguaje clariceano esté en una hipotética convivencia de estructuras de lenguas, como puede suceder en la obra de Pessoa. Ese lenguaje extraño deriva de algo más profundo, de una especial mirada sobre el mundo, de una búsqueda de algo tan ilimitado y tan esencial que no puede ser capturado con un lenguaje reglado. Pero seguir por este camino nos llevaría a un discurso teórico que trasciende los límites de lo que, mucho más modestamente, me había propuesto: dar una breve noticia, a través de dos breves ejemplos de *La manzana en la oscuridad*, de las dificultades y retos que supuso para mí traducir al español a Clarice Lispector.

La manzana en la oscuridad (1961), es todavía una novela con una estructura narrativa claramente diferenciada, aunque la experiencia interior de Martim, tan cercana al despojamiento místico y a la estructura crimen-castigo-redención, requiera de ese lenguaje en perpetua lucha con lo inefable. Mi primer ejemplo es el párrafo inicial de la novela:

Esta história começa numa noite de Março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme. O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu. (Lispector 2000): 13)

Nos encontramos ante un léxico simplísimo, raramente Clarice cultiva la palabra rara o el cultismo precioso, pero que se articula conceptualmente de forma sorprendente. En primer lugar, una metáforización original: “tão escura quanto é a noite enquanto se dorme.” La noche no es “oscura como...” nada que pudiéramos esperar de la tradición. Clarice recurre simplemente a la oscuridad más completa, la de la falta de conciencia: sueño, desmayo o muerte. Le sigue un anacoluto no gramatical sino conceptual, una quiebra de la expectativa lógica: “O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu.” Algo falta entre el tiempo que transcurre tranquilo y esa luna que cruza el cielo. Una vez más se trata de un símil insólito, si “desmontamos” la imagen el resultado neutro sería éste: “el tiempo transcurría tan tranquilo como el paso inmutable de la luna por el cielo”. El final del párrafo incluye otra de las dificultades frecuentes del lenguaje de Clarice un adverbio —en otros casos es un adjetivo— inesperado: “Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu.”

¿Qué hacer con estas construcciones? Naturalmente podemos reducirlas a una expresión estrictamente gramatical y lógica descomponiendo esas analogías insólitas a veces cercanas al surrealismo, pero entonces destruimos el texto y faltamos al respeto a una escritura ajena. Debemos recordar que la propia Clarice nos exigió este respeto:

Ao Linotipista-[...] 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 [...] (Lispector 1992: 70)

Mi solución, que no pretende ni mucho menos ser perfecta, ni siquiera ejemplar, fue la siguiente:

Esta historia comienza en una noche de marzo tan oscura como lo es la noche mientras dormimos. Tranquilo, el tiempo transcurría como la luna altísima atravesando el cielo. Hasta que más profundamente tarde también la luna desapareció. (Lispector 2003: 15)

Segundo ejemplo, capítulo segundo de *La manzana en la oscuridad*:

Mas com o tempo passando, ao contrário do que seria de esperar, ele fora se tornando um homem abstracto. Como a unha que realmente nunca se consegue se sujar: é apenas ao redor da unha que está o sujo; e corta-se a unha e não dói sequer, ela cresce de novo como um cacto. Fora-se tornando um homem enorme. Como uma unha abstracta. [...] (Lispector 2000: 47)

¿Cómo relacionar lógicamente la abstracción con algo tan físico y tan concreto como una uña? Clarice Lispector lanza de entrada el símil imposible y poco a poco lo desarrolla hasta que el lector consigue establecer la analogía. La uña es distinta al resto del cuerpo porque no está viva, sigue sus propias reglas de lo no vivo —es decir la falta de sufrimiento, sólo lo no vivo no siente el dolor— como Martim en ese segundo capítulo, cuando ha destruido el hombre que fue y todavía no ha construido el nuevo. En ese momento Martim es como una uña, rodeada por el dolor y la suciedad pero sin que ni uno ni otra le afecten. Enorme uña abstracta por su alejamiento del mundo. En este caso en que no había ningún problema gramatical en español para mantener las estructuras portuguesas mi opción fue mantener exacta la audacia del símil:

Pero, con el paso del tiempo, al contrario de lo que sería de esperar, él se había ido convirtiendo en un hombre abstracto. Como la uña que realmente nunca se

ensucia, es sólo el contorno de la uña lo que está sucio; y se corta la uña y ni siquiera duele, crece de nuevo como un cactus. Se había ido convirtiendo en un hombre enorme. Como una uña abstracta. (Lispector 2003:50)

Creo, aunque naturalmente cualquier otra opción es legítima, que cualquier intervención sobre el lenguaje de Clarice Lispector que vaya más allá de la sustitución de los imposibles gramaticales es una falta de respeto, cualquier intento de aminorar la extrañeza del texto le hace perder densidad y fuerza. En esa extrañeza, mezcla de intuición, de palabra a la vez visionaria y extremadamente rigurosa, reside precisamente la esencia de su escritura. Las dificultades de traducción no proceden en su caso, como sucede con otros autores brasileños, de la necesidad de trasladar elementos extraños al mundo del futuro lector de la traducción –plantas y animales desconocidos, elementos “exótico-pintorescos”– sino de la dificultad de encontrar una expresión tan única como la del original sin sacar la lengua de destino del todo de sus goznes. Y ese proceso, difícil como el camino estrecho de la ascética antigua, pone al traductor en contacto con el núcleo de su propia lengua. Un motivo más de agradecimiento a Clarice Lispector y a Ediciones Siruela por la oportunidad que me dieron hace ahora diez años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Battella Gotlib, N., *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática 1995.
- Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha* [Ed. de Martín de Riquer]. Barcelona: Ed. Planeta (Clásicos Planeta: 1) 1997.
- De Luca, E., “Esercizio di ammirazione”. in: Nasi, F. (ed.), *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore-Studi sulla traduzione-Modi del tradurre*. Ravenna: Longo Editore 2001.
- Josef, B, “Clarice Lispector, ser por la palabra”. *Anthropos Extra 2*, (1997) 81-84.
- Lispector, C., *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora 1972.
- Lispector, C., *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora 1982.
- Lispector, C.,. “Declaraciones grabadas el 20 de octubre de 1976 en el Museu da Imagem e do Som.” [Entrevistadores: Marina Colassanti y Affonso Romano de Sant’Anna]. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (Coleção Depoimentos, 1ª Série: 7) (1991₁).
- Lispector, C., *Um Sopro de Vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Ed. (1991₂).
- Lispector, C., *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Ed. 1992.
- Lispector, C., *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Ed. 1993.
- Lispector, C., *A Maçã no Escuro*. Lisboa: Relógio D’Água Editores 2000.

Lispector, C., *La manzana en la oscuridad* [Trad. de Elena Losada]. Madrid: Siruela 2003.

Lispector, C., *Agua viva* [Trad. de Elena Losada]. Madrid: Siruela 2004.

Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus; Tagebücher 1914-1916; Philosophische Untersuchungen*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995).

Límites, fracasos y lenguajes

Reflexiones sobre huevos y gallinas

Antònia Cabanilles Sanchis

Universitat de València
antonia.cabanilles@uv.es

Ana Lozano de la Pola

Universitat Oberta de Catalunya
alozanode@uoc.edu

RESUMEN

Clarice Lispector escribe desde los límites del lenguaje, de la auto representación y del género. En *La pasión según G.H.* (1964) expresa los beneficios que, de forma paradójica, produce el continuo fracaso de su escritura: “O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem”. A partir de esta premisa, proponemos el estudio de las estrategias que utiliza en uno de sus relatos más enigmáticos, el anticuento “O ovo e a galinha” (1964), con el fin de ampliar las posibilidades expresivas del lenguaje y del género.

ABSTRACT

Clarice Lispector writes from the limits of the language, self-representation and genre. In *The Passion According to G.H.* (1964) she expresses the benefits that, paradoxically, are produced by the failure in writing: “O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem”. Based on this premise, we propose the study of the strategies used in one of her most enigmatic stories, the anti-tale “O ovo e a galinha” (1964), in order to broaden the expressive possibilities of language and genre.

KEY WORDS: Clarice Lispector, limits, anti-tale, failure in writing, literary genre.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector, límite, anticuento, fracaso del lenguaje, género literario.

La lectura de la obra de Clarice Lispector supone siempre un reto. En un principio su escritura nos sorprende porque no se acomoda a los modelos genéricos clásicos. Pero el desasosiego, también la atracción, se acrecienta porque no se reduce a cuestiones literarias. La continua interrogación, la indagación que caracteriza su escritura, apela a nuestra conciencia, al modo de entender nuestra relación con los objetos, con las personas y, sobre todo, con nosotros mismos. Quien haya leído *La pasión según G.H.*

publicado en 1964, hace ya casi cincuenta años, sabe a qué nos estamos refiriendo. La historia de la lectura de este libro es una historia compartida por muchísimos lectores. El extrañamiento, la desautomatización estética y vital que nos desvela el mundo, atraviesa toda su obra. Lo podemos apreciar ya en su primera novela, *Cerca del corazón salvaje* (1944), pero también en cuentos dirigidos a lectores infantiles, como *La vida íntima de Laura* (1978), y muy especialmente en su mágico relato “El huevo y la gallina” (1964), objeto de estudio o, mejor, de atracción, de este artículo.

1. ¿Desde dónde se escribe? ¿Desde dónde se lee?

Clarice Lispector escribe sobre y desde los límites del lenguaje, de los géneros y de la autorepresentación. La reflexión sobre la función de la escritura y la lucha con el inefable que caracterizan su obra tienen unos antecedentes que se remontan al origen de la literatura. No iremos tan lejos, recordaremos solo dos hitos que se producen en el siglo XX y que representan un giro epistemológico en el que creemos que se inscribe, o en el que inscribimos, la poética de Lispector¹. Esta adscripción nos lleva a detenernos en el controvertido tema de la formación literaria y filosófica de Clarice Lispector, un debate en el que la propia autora ha participado al negar, o al reconocer de forma muy escueta, referencias e influencias en su obra. La mayoría de los estudios toman como punto de partida para esta discusión un fragmento de Hélène Cixous en el que, por un lado, propone una red de referencias literarias imposibles y, por otro, asegura que la autora no ha leído a los filósofos. Este doble descentramiento es una estrategia lectora para acercarse a una escritura que no se deja atrapar y que avanza “cuando el pensamiento deja de pensar” (Cixous 1995: 158). Que no sea fácil enmarcar la escritura de Clarice Lispector y que sea totalmente inútil, por no decir absurdo y empobrecedor, intentar reducirla a una etiqueta —la propia escritora definía su estilo como “no estilo”² para evitar la catalogación dentro de un *ismo*—, o restarle originalidad al hacerla deudora de unas fuentes, no supone la inexistencia de unas lecturas que, además, tal y como se deduce de su obra, le han permitido seguir explorando poéticamente el mundo. En todo caso los libros le dieron la *felicidad clandestina*³ imprescindible para mirar y contar desde otro lugar. De hecho, esas lecturas son las que nos pueden guiar. Gracias a ellas, en ocasiones hemos reconocido el momento en el que interroga a un determinado texto o se distancia de otro. También cuando dice o muestra lo excluido, lo no contado, y cuando sus palabras ensanchan nuestra visión de los géneros literarios e, incluso, nuestra visión del mundo. Isabel Mercadé (2007), a propósito del tema de la formación de la autora y del conocido fragmento de Cixous⁴, indica que es cierta la primera parte,

¹ En otras ocasiones, estudiando las obras de Ingeborg Bachmann, Maria-Mercè Marçal o Teresa Pascual, que se caracterizan igualmente por la reflexión poética sobre el lenguaje, hemos incluido a Clarice Lispector en esta tradición (Cabanilles 2012). Sobre la relación entre *La pasión según G.H.* y *La pasión según Renée Vivien*, de Maria-Mercè Marçal, véase Riba (2012).

² También lo hacía porque buscaba una depuración en la escritura: “siempre quise escribir algún día sin siquiera mi estilo natural. El estilo, incluso propio, es un obstáculo que debe ser superado” (Lispector 2010: 33).

³ Tomamos prestado el título de un cuento de Lispector sobre la pasión y el goce que proporciona la lectura cuando se dispone de tiempo para demorarse en ella.

⁴ La cita de Cixous es la siguiente: “Si Kafka fuera mujer. Si Rilke fuera una brasileña judía nacida en Ucrania. Si Rimbaud hubiera sido madre y hubiera llegado a cincuenta. Si Heidegger hubiera podido dejar de ser alemán, si hubiera escrito la Novela de la Tierra. ¿Por qué cito todos estos nombres? Para intentar perfilar el terreno. Por ahí escribe Clarice Lispector. Ahí donde respiran las obras más exigentes, ella avanza. Pero, luego, donde el filósofo pierde aliento, ella continúa, va aún más lejos, más lejos que cualquier clase de saber [...]. Vigía del mundo. No sabe nada. No ha leído a los filósofos. Y, sin embargo, a veces juraríamos oírles susurrar entre sus bosques. Lo descubre todo” (Cixous 1995: 157-158).

que Lispector avanza, pero que no lo es la segunda, que no ha leído a los filósofos, como lo demuestra el diálogo que entabla con la filosofía, con los cuentos tradicionales, con la literatura sapiencial o con la narrativa del siglo XX⁵.

Esta es una parte de la historia, la más difícil de comprobar, pero hay otra, más fácil, la que muestra desde dónde se lee a Clarice Lispector. Así, por ejemplo, la misma Hélène Cixous en un estudio anterior se acercó a la autora desde Heidegger y Derrida. Su trabajo en algunos momentos, aunque fuese en nota pie de página, proponía una traducción: “Quant à cet événement, si on voulait traduire le travail de Clarice Lispector en la langue de Derrida, peut-être entendrait-on quelque chose comme...” (1986: 126)⁶. En nuestro caso vamos a recordar solo el cambio, o la acentuación, que se produce en el siglo XX en la reflexión sobre los límites el lenguaje, citando dos obras emblemáticas. La primera es la *Carta de Lord Chandos*, publicada originalmente por Hug von Hofmannsthal en 1902, con el título de *Ein Brief*, que está considerada un verdadero manifiesto literario de la crisis del lenguaje y de su efecto inmediato: la ruptura de la unidad del sujeto. La segunda es el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein (1918), un texto que rebasa el ámbito de la filosofía y que impregna el pensamiento poético del siglo XX. Estas dos alusiones nos pueden ayudar a entender la función de la literatura y el compromiso con el lenguaje que definen la obra de Clarice Lispector. Unos versos de *Four Quartets* (1943), de T. S. Eliot, en la parte V de “East Coker”, nos permiten definir esta poética: “trying to learn to use words, and every attempt / is a wholly new start, and a different kind of failure”.⁷ Creemos que estas palabras expresan de forma exacta la relación del artista con el lenguaje y también su compromiso. El escritor o la escritora que cada vez comienza de nuevo, que no se confía, que no se repite, que no halla fórmulas o recetas, y que, sobre todo, a pesar de lo conseguido, el pequeño o gran triunfo, considera que no era eso lo que quería decir. Solo lo que ha podido decir en esta ocasión. Escritor o escritora es quien necesita volver a intentarlo. En “Las tres experiencias”, una de las crónicas que Clarice Lispector publicó cada sábado en el *Jornal do Brasil* entre el 19 de agosto de 1967 y el 29 de diciembre de 1973, expone esta poética: “Me adiestré desde los siete años para tener un día la lengua en mi poder. Y no obstante, cada vez que voy a escribir es como si fuera la primera vez. Cada libro mío es un estreno penoso y feliz. Esa capacidad de renovarme toda a medida que el tiempo pasa es lo que yo llamo vivir y escribir” (Lispector 2004: 59-60).

Los versos de T. S. Eliot, sin embargo, al fijar una competencia, también establecen un límite. Al escritor y a la escritora únicamente les correspondería el intento: “But perhaps neither gain nor loss. / Four us, there is only the trying. The rest is not our Business”. La narradora y protagonista de *A paixão segundo G. H.* inicia su relato reflexionando sobre el lenguaje y sobre la función salvadora de esa tentativa: “Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a

⁵ La autora señala que hay suficientes indicios para considerarla conocedora de todo un corpus filosófico tanto clásico como contemporáneo, especialmente del existencialismo francés. Por su parte, Emir Rodríguez Monegal apunta que “la fenomenología y el existencialismo ayudan a Clarice Lispector a buscar debajo de la conciencia humana” (2003: 236).

⁶ En este mismo sentido, Myriam Jiménez Quenguan recuerda cómo Cixous explicó, en una conferencia pronunciada en 2005, que Lispector nunca llegaría a ser una escritora de masas porque, para leerla, hace falta tener conocimientos profundos de filosofía (Jiménez 2010: 36).

⁷ En la versión de José Emilio Pacheco “Tratando de aprender a usar las palabras / y cada intento es un comienzo enteramente nuevo, / y es un tipo distinto de fracaso”. Los versos continúan del siguiente modo: “Porque uno sólo ha aprendido a dominar las palabras / para decir lo que ya no tiene que decir. / O de ese modo en que no está dispuesto ya a decirlo. / Por eso cada intento / Es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado”.

palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez” (Lispector 1988: 14). Al final del relato, después de forzar la palabra para no ahogarse en el mutismo, la narradora nos trasmite el estupor que le produce ser elocuente y avanzar con el error y acertar únicamente con el silencio: “Ah, não sei como te dizer, já que só fico eloquente quando erro, o erro me leva a discutir e a pensar. Mas com te falar, se há um silêncio quando acerto? Com te falar do inexpressivo?” (Lispector 1988: 91). En Lispector este desafío continuo es el origen de la escritura. En este sentido hay que valorar el fracaso del lenguaje al que se refiere en las páginas finales de la novela. El esfuerzo de decir, que inevitablemente siempre se malogra, comportará, contradiciendo los últimos versos citados de T. S. Eliot, un beneficio sorprendente:

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 (Lispector 1988:113).

Para que conlleve un beneficio, el fracaso, que nace de una acción, ha de suponer un atrevimiento y, sobre todo, un esfuerzo sostenido que pocos pueden soportar: “Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair — só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz” (Lispector 1988: 112). Un esfuerzo que Samuel Beckett supo expresar de forma magistral en *Rumbo a peor*: “Todo de antes. Nada más jamás. Jamás probar. Jamás fracasar. Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor” (2001: 9).

No obstante, podemos establecer una clara diferencia entre la posición distante, olímpica, de los versos de T. S. Eliot, que se quedan en el intento —y no es poco, ya hemos dicho que lo es todo—, y el compromiso de autoras como Ingeborg Bachmann, Maria-Mercè Marçal o Clarice Lispector. Para ellas no cuenta solo el intento. El resto, el beneficio o la pérdida, también es cosa suya porque no se refiere únicamente a lo que no se puede decir, sino que comprende también lo que no se ha dicho. Son cuestiones diferentes, aunque estén muy relacionadas. Lo que no se puede decir afecta a la escritura e indica una dirección, la de situarse en los límites, la de crear una tensión o un esfuerzo que amplía sus posibilidades. Lo que no se ha dicho afecta a la Historia y al dominio de un determinado lenguaje, y tiene una finalidad muy clara: decir y representar lo excluido, mostrar la herida. *A paixão segundo G. H.* (1964), de Clarice Lispector, *Malina* (1971), de Ingeborg Bachmann, y *La passió segons Renée Vivien* (1994), de Maria-Mercè Marçal, por referirnos exclusivamente a las autoras citadas, subvierten el modo de representar a las mujeres, crean un nuevo orden y también construyen cuerpos y significados para poder vivir (Haraway 1988: 575-599). Los puntos de vista diferentes construyen nuevos relatos. Esta estrategia no consiste en crear nuevas palabras, ni un nuevo lenguaje. Se considera que se debe decir lo excluido del discurso canónico, lo que no se ha sabido decir y lo que no se ha podido decir, con sus propias palabras. Clarice Lispector escribe en *Agua viva* (1973): “Hay muchas cosas por decir que no sé cómo decir. Me faltan las palabras. Pero me niego a inventar otras nuevas. Las que existen deben decir lo que se consigue decir y lo que está prohibido” (2006: 31). Este es el intento que proponemos rastrear en el resto del artículo.

2. ¿Qué fue antes, el texto o el género? Notas sobre el anticuento

Nos propondremos más adelante observar cómo un solo cuento de Clarice Lispector, “El huevo y la gallina”, muestra este atrevimiento, este esfuerzo sostenido que es capaz de producir la tensión ampliadora de posibilidades de la que ya hemos hablado. Aunque claro, decir que este texto es un cuento, es mucho decir. Elena Losada Soler, traductora de muchas de las obras de Lispector a castellano, afirma que sus textos componen una obra ovillada: “con sus palabras revueltas, llenas de intersticios —entrelíneas— de aire, como los que se forman en una madeja, fácil de deshacer si se tira del extremo adecuado, imposible si se toma el hilo errado” (Hernández 2013: 15). Así pues, es la propia Lispector la que nos ofrece el cabo adecuado por el que empezar a tirar del hilo del género de sus narraciones breves cuando señala: “No sé muy bien lo que es un cuento. Entre tanto, a pesar de la confusión, sé lo que es un anticuento. Confusamente. Tal vez yo entienda más lo que es un anticuento porque soy una antiescritora” (Miranda 1993: 26).

Para analizar qué supone, qué tipo de subversión, o mejor, qué tipo de ampliación genérica ofrece Lispector en este texto, nos ha parecido conveniente detenernos un instante en algunas teorías sobre géneros que nos pueden ayudar a desentrañar su estrategia. Siempre que hablamos de género literario deberíamos tener en cuenta que no es en absoluto un concepto transparente, unívoco y fácilmente definible. Por el contrario, es uno de los terrenos teóricos literarios más complejos que podemos afrontar. Se puede achacar esta dificultad, principalmente, a dos factores. En primer lugar, a la cantidad ingente de teorías que, desde la antigüedad clásica, han intentado definirlos desde diferentes posturas. Franca Sinopoli (2002) resume todas estas teorías que se han dado a lo largo de la historia en dos tipos. El primero, al que denomina las teorías clásicas, está formado por aquellas que nacen en el Renacimiento y que se caracterizan por ser normativas y prescriptivas, es decir, por establecer unas reglas que deben ser respetadas por las composiciones literarias⁸. Frente al valor normativo que le atribuimos a estas teorías —sigue Sinopoli— encontraríamos el carácter descriptivo de las aproximaciones modernas al género, que serían todas aquéllas que no se basan en la idea de un canon de normas, sino en el relativismo y la mutabilidad de la forma. Es una concepción del género que ya no lo entiende como un “modelizador” de la obra literaria, sino como un “modificador”, como un campo no estable en el que prima la mezcla, la desviación, la dialéctica entre la conservación y la innovación⁹.

⁸ A pesar de que estas ideas parten del redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles, merece la pena aclarar, como hace Sinopoli, que las reflexiones aristotélicas sobre los géneros, desde un planteamiento actual, serían difícilmente consideradas normativas y prescriptivas. Aunque en la *Poética* se distinguen varios géneros (a los que llaman “formas” o “modos”), estos nunca son planteados como normas que los escritores deban seguir, sino como un intento de agrupar en bloques diversos las características comunes de un corpus de textos leídos críticamente. Lo que ocurre después es que “la cultura renacentista redescubre, traduce e interpreta el texto aristotélico como si éste poseyera una función nominadora, es decir, clasificadora de los géneros literarios” (Sinopoli 2002: 173). Esta misma advertencia la había hecho años antes G. Genette en su *Introduction a l'architexte* (1979): según él, muchos estudios parten de la falsa atribución a Aristóteles de una división de géneros que él nunca hizo y que, como hemos visto, tiene su causa en las teorías clasicistas —denominadas por él de “vulgata clasicista”. Ni Aristóteles ni Platón, según este autor, proponen un “sistema de géneros”, sino que hablan de diferentes situaciones de enunciación, diferentes modos literarios, diferentes maneras de imitar.

⁹ Para una profundización en las diversas concepciones del género literario en la teoría del s. XX, remitimos a Lozano 2011: 143-163.

El segundo factor que ha contribuido a la situación compleja con la que nos enfrentamos cuando hablamos de géneros literarios sería lo que Jean-Marie Schaeffer denomina la autorreferencialidad de los nombres genéricos. Este autor advierte: “generic names [...] are partly self-referential and consequently contribute to the institution of the historical reality they claim to describe” (1989: 167). Que sean autorreferenciales significa, por lo tanto, que construyen lo que pretenden estar describiendo, es decir, que toman como causa —la presunta existencia de un género que les sería exterior— lo que en realidad es su consecuencia —la construcción de dicha entidad. Según este autor, este proceso encubre una metalepsis, es decir, un tipo de metonimia que toma la consecuencia como si fuera la causa y que produce en el lenguaje un equívoco similar al del qué fue antes, el huevo o la gallina, el texto o el género.

Para intentar evitar este callejón sin salida, Schaeffer formula la teoría de la genericidad, que nos va a servir, de ahora en adelante, para seguir con la argumentación. La única alternativa que tenemos para no caer en estas “teorías alucinatorias” —que inventan lo que dicen que describen— es alejar la cuestión genérica todo lo posible del debate ontológico y centrarla en el debate textual, en el nivel más puramente empírico. Lo que propone para ello es una concepción transtextual de los géneros literarios, a la que preferirá denominar genericidad:

Si nos quedamos en el nivel de la fenomenalidad empírica, la teoría genérica estaría considerada sólo como el dar cuenta de un conjunto de similitudes textuales, formales y, sobre todo, temáticas: por lo tanto, esas similitudes pueden ser perfectamente explicadas definiendo la genericidad como un componente textual, o lo que es igual, las relaciones genéricas como un conjunto de reinvestiduras (más o menos transformadoras) de ese mismo componente textual. Siendo la literatura institucional por definición, la genericidad puede explicarse perfectamente como el juego de repeticiones, imitaciones, préstamos, etc., de un texto con respecto a otro, o a otros (Schaeffer 1988: 161-162).

A partir de estas ideas, es posible dejar de pensar que los géneros literarios sean una clase unificada de textos susceptibles de ser agrupados mediante una clasificación que se pueda deducir de nuestras observaciones. Al contrario: “a genre is far from forming a univocal class; it is formed of several networks of partial resemblances that, through a process of overlapping, form the literary genre in its historical variability” (Schaeffer, 1989: 175). Esta idea de genericidad tiene la virtud de no neutralizar la variabilidad propia de todos los géneros, su desarrollo histórico.

Volviendo al asunto concreto que había desencadenado este apartado, lo problemático de una pregunta tan aparentemente simple como “¿qué es un cuento?”, a la que parece querer contestar Lispector, descubre un problema lingüístico mucho más profundo de lo que nos habíamos imaginado. El carácter no esencial a partir del que entendemos los géneros gracias a las teorías de Schaeffer, hace inadecuado su uso predicativo. Al decir “X es un cuento” y utilizar el verbo *ser*, presuponemos, casi sin darnos cuenta, la pertenencia a una cierta clase estable de textos; esto explica la incomodidad de Lispector y su propuesta, confusa, de anticuento.

La principal ventaja que nos ofrece una concepción como esta para leer “El huevo y la gallina” no como un texto excepcional y aislado, sino como un intento deliberado de desafiar la genericidad de la que, al mismo tiempo, participa, es que da cuenta del carácter dinámico y variable de esta relación transtextual. Schaeffer postula

que podemos encontrar dos regímenes dentro de esta genericidad que, en realidad, son “las dos caras de la misma función textual”: el de la reduplicación y el de la transformación genérica. Mientras que el primero no suele resultar interesante, porque únicamente da cuenta de textos unidos por lazos de reduplicación en diferentes niveles textuales (modal, formal y temático al mismo tiempo), el segundo es sin duda “el mejor terreno de estudio para la genericidad”, porque, gracias a la transformación, al desvío que se obtiene comparando este texto con su “contexto literario”, se pone de manifiesto una “filigrana” una especie de “trama unida a una clase textual y con relación a la cual se escribe el texto en cuestión” (Schaeffer 1988: 178-179). Como señala este mismo autor, los textos que atienden a este segundo régimen textual normalmente son aquellos que, a lo largo de la historia, han puesto en aprietos las categorías genéricas y han sido, bien considerados por algunos como agenéricos, bien entendidos como iniciadores de géneros nuevos.

Finalmente, la teoría de la genericidad aporta una última ventaja para entender la dinamicidad genérica en un nivel superior: si la genericidad solo puede ser concebida como una función textual, al mismo tiempo, cada texto empírico tendrá la capacidad de transformarla, de modificarla en su particular repetición¹⁰.

3. Sobre huevos y gallinas

Avanzamos poco a poco hacia la lectura del cuento rescatando algunas de las múltiples referencias a huevos y gallinas en la obra de Clarice Lispector. En una entrevista con Marina Colasanti y Affonso Romano de Sant’Anna, grabada en 1976, la autora reconoció que el mundo de las gallinas le había atraído desde la infancia: “Cuando era pequeña, miraba mucho a las gallinas, y sabía imitar cómo picaban el maíz, imitar cuando estaban enfermas, pero eso me impresionó siempre terriblemente” (Lispector 2008b: 61). Podríamos decir que antes de escribir sobre gallinas la autora había representado el papel de gallina, se había ejercitado en la mimesis. De hecho, estas palabras nos devuelven, aunque precedidas de la fórmula introductoria “Era una vez...” —que emplaza la historia en un pasado indefinido, en la ficción y en un género literario— al comienzo de “Uma história de tanto amor”: “Era uma vez uma menina que observava tanto as galinhas que lhes conhecia a alma e os anseios íntimos”. Y también a *La vida íntima de Laura*; la narradora de este cuento se dirige directamente al lector infantil, le interroga, y también le comunica su experiencia y su saber sobre el tema: “cuando yo era como tú me pasaba horas y horas mirando a las gallinas. No sé por qué. Conozco tanto a las gallinas que podría estar contando cosas sin parar” (Lispector 2008a: sp)¹¹.

Más allá del valor de estas repeticiones, nos interesa descubrir los significados que tienen estos motivos y sus figuraciones en cada relato, cómo van variando y cómo

¹⁰ Todorov, aunque partiendo de ideas alejadas de las de Schaeffer, ya había señalado esto en 1970 cuando hablaba de la principal diferencia existente entre los “géneros naturales” —las distintas especies animales y vegetales— y los géneros literarios: mientras en el mundo natural, el nacimiento de un ejemplar no altera la concepción de la especie entera (porque el ritmo de transformación es mucho más lento y, por lo tanto, difícil de observar), en la literatura estos cambios tienen un ritmo diferente: “toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplar modifica la especie” (2005: 9). También Maria Corti se refiere a esto cuando explica que los géneros literarios son como microsistemas cuyas variaciones internas provocan el movimiento de toda la literatura; por eso, resultará siempre complicado intentar hacer la historia de un género aislado de su contexto literario, ya que un mínimo cambio en cualquiera de sus componentes no le afectará solo a él, sino también a sus géneros vecinos y a la totalidad de la literatura (Corti 1985: 172).

¹¹ La edición utilizada no está paginada.

se van ovillando a lo largo de su obra. Empezar la lectura del cuento atendiendo a su relación con otros textos es solo una forma de desautomatizar nuestra mirada, de ir acostumbrándola a lo imprevisible, de iniciar el ovillo por uno de sus cabos.

Es importante que su primera novela, *Cerca del corazón salvaje*, publicada en 1944, comience mostrando un gallinero. Aunque, como se podrá comprobar, lo relevante es la mirada, el modo de enfocar —si se tratase de un relato cinematográfico podríamos hablar de *zoom* y de plano detalle— y de relacionar lo que se ve con lo que se sabe. Una mirada que condensa y paraliza el tiempo. El primer capítulo de la historia sitúa a Juana, la protagonista de la novela, en una infancia ordenada por la presencia y por el tiempo del padre.

Apoyando la cabeza en la vidriera brillante y fría miraba hacia el patio del vecino, hacia el gran mundo de las gallinas-que-no-sabían-que-iban-a-morir. Y podía sentir, como si estuviera muy cerca de su nariz, la tierra caliente, prieta, perfumada y seca, donde muy bien sabía, muy bien sabía que una u otra lombriz de la tierra se estaba desperezando antes de ser comida por la gallina que las personas se iban a comer.

Hubo un momento grande, parado, sin nada dentro. Dilató los ojos, esperó. No pasó nada. Blanco. Pero de repente, con un estremecimiento le dieron cuerda al día y todo empezó de nuevo a funcionar, el tecleto de la máquina, el puro del papá humeando, el silencio, las hojitas, los pollos pelados, la luz, las cosas reviviendo llenas de prisa como una tetera a punto de hervir. Sólo faltaba el tintineo del reloj que adornaba tanto. Cerró los ojos, fingió escucharlo... (Lispector 2002a: 21).

La mirada sinestésica se fundamenta en un saber y en una libertad que la narradora de *Agua viva* describe en los siguientes términos: “El acto de ver es inefable. Y a veces lo que se ve también es inefable. Y así es cierta forma de pensar-sentir a la que llamaré ‘libertad’, sólo por darle un nombre. La libertad en sí —como acto de percepción— no tiene forma” (Lispector 2003: 94).

En *Cerca del corazón salvaje* (1944) una mirada fantástica se transforma en una búsqueda que amplía los límites del lenguaje. Una muestra concreta de esa tentativa, de ese forzar las palabras, es la utilización de los guiones, el modo en que vincula diferentes palabras hasta formar una unidad compleja. No aparecen gallinas sino “el gran mundo de las gallinas-que-no-sabían-que-iban-a-morir”¹². La comida se presenta como una especie de metáfora del carácter depredador de las especies, pero no se reduce a ella. La niña conoce bien la lógica de la subsistencia, sabe lo que le va a suceder a la lombriz y lo que le sucederá a las gallinas. Y, aún así, cuando ocurre se sorprende y le afecta: “A la hora de la cena, Juana vio estupefacta y apenada una gallina desnuda y amarilla sobre la mesa” (Lispector 2002a: 33). La adjetivación, “desnuda y amarilla”, genera un extrañamiento que conduce a la percepción. No hay metamorfosis, ni tampoco existen dos especies diferentes de gallinas: las vivas y las guisadas. Los adjetivos revelan que la gallina que está encima de la mesa pertenece al mundo de las gallinas que, ignorantes de su destino, corren por el gallinero vestidas de plumas de colores. Ya en esta primera novela la comida, especialmente los huevos y las gallinas, produce una sucesión de asociaciones sorprendentes. Así, por ejemplo, después de esa cena, cuando su padre la lleve a acostar, la niña escuchará adormilada el extraño relato de la muerte de su madre, y en esas condiciones, en ese medio sueño, relacionará la madre muerta y la gallina: “Para animarse, pensó: mañana por la mañana muy temprano

¹² Un uso que recuerda claramente a algunos conceptos filosóficos que se presentan del mismo modo.

voy a ver las gallinas vivas” (Lispector 2002a: 36). Esta identificación tiene una gran trascendencia porque implica que la protagonista se reconoce como el huevo de una gallina muerta.

Es una idea compartida, porque el padre es consciente de la fragilidad y del desamparo de su hija. En esa misma escena, cuando va a acostarla (no a incubarla, pero sí a darle un poco de calor), la compara con un huevo: “El padre medita un instante. Pero nadie puede hacer nada por los demás. Anda tan suelta la pequeña, tan delgadita y precoz... Respira aceleradamente, mueve la cabeza. Esto es un huevecito, un huevecito vivo. ¿Qué será de Juana?” (Lispector 2002a: 25). La identificación se repite cuando su amigo le pregunta qué sensación produce tener una chiquilla y el padre contesta: “—A veces la de tener un huevo caliente en la mano. Otras veces ninguna: pérdida total de la memoria... Alguna que otra vez la de tener una cría mía, verdaderamente mía” (Lispector 2002a: 33-34). El huevo representa la fragilidad, la necesidad de calor, pero también es el germen de la vida, lo no concluso, lo que necesita tiempo para formarse, como un cuento. Es la vida y la escritura. La narradora de *Agua clara* utiliza la misma imagen que el padre de Juana para referirse a la escritura: “Todo lo que estoy escribiendo es tan caliente como un huevo caliente que pasa deprisa de una mano a la otra y de nuevo de la otra a la primera para no quemarnos” (Lispector 2003: 88).

Ese haz de relaciones simbólicas de *Cerca del corazón salvaje* se refuerza cuando, después de la muerte del padre, la niña, que se sabe y se siente excluida en la casa de sus tíos, reconoce su casa en un gallinero desierto: “Y sobre todo aquel gallinero viejo sin gallinas. El olor de cal, de suciedad y de cosas secándose. Pero se podría quedar allí sentada, en el suelo, viendo la tierra. Aquella tierra formada de tantos pedazos que a una le dolía la cabeza de pensar en cuántos. El gallinero tenía hasta escalones, sería su casa” (Lispector 2002a: 48).

Las relaciones, sin embargo, no se agotan aquí; volviendo a la comida como metáfora del carácter depredador de las especies, encontramos en otros cuentos y en algunas crónicas posteriores el conflicto que esta forma de subsistencia genera en algunos humanos, en aquellos que-sí-que-saben-que-van-a-morir. Las crónicas nos pueden ayudar porque, como indica Claudia Solans (2010: 5), son una especie de panóptico que permite, de modo radial, hacer visible y echar una luz sobre el resto de su obra. Así en “El pollito”, una crónica publicada en febrero de 1968, se expone el conflicto y la clara respuesta, casi un aforismo, de la autora: “¿Matar y comer? Lo que se cría no se mata. Es sólo esperar y dar de comer, y darle amor a través del calor de las manos” (Lispector 2010: 24). El desarrollo y las ambivalencias de este motivo se va desplazando a las novelas y a los cuentos. En “La gallina”, por ejemplo, el ave se salva porque cuando van a buscarla para echarla a la cazuela pone un huevo. Ser dadora de vida y de alimento supone su salvación momentánea. No solo hay que cuidar lo que se cría sino a quien está criando. Pero todo es cuestión de tiempo, el final es siempre el mismo. Sin embargo, Miguel Cossío acota otro aspecto al interpretar el relato como una alegoría de “la condición femenina”, cuyos temas vincula con el cuento que nos interesa: “el breve relato es una alegoría de la condición femenina, la maternidad, la libertad y la salvación por medio de la creación, temas que reaparecen bajo una óptica más oscura, casi en un ensayo de filosofía ocultista, en «El huevo y la gallina»” (Cossío 2008: 25). En *La vida íntima de Laura* se representa el conflicto de una forma cruel atendiendo al lector al que se dirige. La narradora, más que contar las aventuras de la

gallina Laura¹³, se dirige a un/a lector/a infantil, le interroga continuamente, reflexiona y expone su punto de vista y en algún momento incluso le advierte de que va contar algo un poco desagradable como el olor de las gallinas.

Hay una manera de comer gallina que se llama «gallina en salsa parda». ¿La has comido? La salsa está hecha con la sangre de la gallina. Pero no sirve comprar una gallina muerta: tiene que estar viva y hay que matarla en casa para aprovechar la sangre. Y yo esto no lo hago. Nada de matar gallinas. Pero que es una buena comida, eso sí. La gente la come con arroz bien blanco y bien suelto

Es curioso que nos gusten las gallinas vivas pero que, al mismo tiempo, nos guste también comerlas con salsa parda. Es que las personas somos algo raras (Lispector 2008a: sp).

Una última derivación. Aunque el final de las gallinas es siempre el mismo, en algunas ocasiones el hecho de comerlas se convierte en un acto de amor, de comunión. Así sucede en “Uma história de tanto amor”. La niña que, como Clarice Lispector, observaba y conocía tan bien a las gallinas, acaba comiéndose a Eponina en salsa parda. Come sin hambre pero con un placer casi físico porque sabe que la gallina formará parte de ella, será más suya que cuando estaba viva.

La presencia de estas figuraciones y de estos motivos nos ha permitido mostrar, aunque sea a pequeña escala, cómo se imbrican los diferentes significados, cómo se genera un “profundo desorden orgánico que sin embargo deja presentir un orden subyacente” (Lispector 2003: 29).

4. El huevo, la gallina y la bruja

El huevo se demora en formar, ¿sabe usted cómo es? Yo no puedo sentarme a aquella mesa y escribir un cuento. Un cuento es un proceso demorado.

Clarice Lispector¹⁴

Como se ha podido comprobar en este punto, este artículo es también un proceso demorado. Hemos necesitado todas estas páginas para, por fin, llegar al que es quizá el texto más misterioso de Clarice Lispector, el titulado “O ovo e a galinha”¹⁵, publicado en *A legião estrangeira* en 1964. Se trata de uno de los ejemplos más radicales de la escritura en los límites del lenguaje y en los límites genéricos de los que venimos hablando.

¹³ Esta gallina era tan viva que no se podría incluir en el mundo de las gallinas-que-no-conocían-su-destino. De hecho, cuando le piden que formule un deseo dice: “si mi destino es ser comida, ¡quiero que me coma Pelé!”.

¹⁴ Citado en Gorga 2005: 16.

¹⁵ No en vano fue el elegido por la autora cuando la invitaron a participar en el Primer Congreso Mundial de Brujería, celebrado en Bogotá en 1975. Así lo comenta la propia Lispector en la entrevista anteriormente citada: “Alfonso Romno de Sant’Anna: ¿Sabías que Clarice es una bruja tremenda? (risas). Clarice Lispector: Ah, eso fue un crítico, no recuerdo de qué país latinoamericano, que dijo que yo usaba las palabras no como escritora, sino como bruja. Por eso, quizá, me mandaron una invitación para participar en el Congreso de Brujería de Colombia. Me invitaron y fui. [...] Dijeron que querían un texto mío. Yo no sabía hacer un texto sobre brujería porque no soy bruja, ¿no? Entonces traduje al inglés «El huevo y la gallina». Pedí a un tipo, cuyo nombre no recuerdo, que lo leyera. Él tenía la traducción española. La mayor parte de la gente no sabe qué era lo que se leyó, no entendieron nada. Pero un americano se quedó tan alucinado que me pidió una copia de aquel cuento...” (Lispector 2009: 201-202).

No nos costará mucho justificar que este cuento es, en realidad, un anticuento. Un texto que responde a ese régimen de transformación genérica del que nos hablaba Schaeffer: un iniciador, un cuento que pone en aprietos la propia categoría genérica. Un texto que, en definitiva, amplía las posibilidades de todo el género-cuento. Y lo es, como veremos, por varias razones y en varios niveles. Según Mária Russotto, “este controlado caos” que representa el texto “es el resultado de una fractura sistemática de los límites de los géneros, tonos, temáticas y otras múltiples convenciones de ciertos discursos” (2002: 166), algunas de las cuales nos proponemos mostrar a continuación.

En su primera tesis sobre el cuento, Ricardo Piglia afirma que un cuento siempre cuenta dos historias: “narra en primer plano la historia 1 y construye en secreto la historia 2. El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (Piglia 2000: 105-106). He aquí la primera de las fracturas genéricas que presenta Lispector, la primera de las tensiones que amplían las posibilidades del cuento, pues, “O ovo e a galinha” no cuenta dos historias, sino muchísimas más. Como señala la misma Russotto, este monólogo complejísimo que surge de la visión de un huevo por parte de una narradora que ha entrado en la cocina para preparar el desayuno encierra, al menos, tres metáforas en su interior:

La primera eleva el tópico popular del huevo y la gallina a la problemática filosófica de la relación entre *substancia* y *accidente*. La segunda, se encanta en la literalidad de la metáfora *gallina* = mujer hasta el paroxismo y, con perversa ingenuidad, deconstruye el discurso patriarcal sobre la *condición femenina* en el plano socio-familiar, haciendo hincapié en el tópico de la maternidad y asumiendo ora el enfoque dominante, ora el subalterno. La tercera, la más disminuida e intermitente, apunta a la relación entre *la obra* y *su productor* (Russotto 2002: 167).

Cuatro historias que, sin embargo, no agotan un texto en el que podemos reconocer muchos otros cabos de los que tirar. A manera de ejemplo, citaremos la referencia al relato bíblico de la elegida por su propio hijo: “Quanto a quem veio antes, foi o ovo que achou a galinha. A galinha não foi sequer chamada. A galinha é diretamente uma escolhida” (Lispector 1991: 60)¹⁶; o la referencia histórica al cálculo de la elipse: “O ovo terá sido talvez um triângulo que tanto rolou no espaço que foi se ovalando [...] O ovo é originário da Macedônia. Lá foi calculado, fruto da mais penosa espontaneidade. Nas areias da Macedônia um homem com uma vara na mão desenhou-o. E depois apagou-o com o pé nu” (58), o tantas otras historias que se esconden bajo el disfraz de este huevo que se esconde bajo el disfraz de la gallina y, así, sucesivamente.

Pero Lispector no se queda aquí, su fractura y su desafío al lenguaje va mucho más allá en estas páginas. Para explicarlo debemos señalar que no es lo mismo leer “O ovo e a galinha” que leer “El huevo y la gallina”. No se trata de plantear las dificultades de la traducción, que las hay, y muchísimas, sino de comprobar cómo desaparecen por arte de magia, o de brujería, estrategias enunciativas fundamentales en el cuento que están vinculadas intrínsecamente a la lengua en que está escrito. Recursos compositivos propios de la poesía basados en los principios de repetición, como la aliteración, la anáfora, la anadiplosis o incluso la concatenación, se utilizan profusamente en las primeras páginas del relato para después ir desapareciendo paulatinamente. La aliteración continuada tiene un claro valor eufónico y rítmico que no se reduce a frases

¹⁶ Citaremos siempre esta versión, por lo que a partir de ahora únicamente señalaremos el número de página.

aisladas, aunque en ocasiones se consiga una expresividad sonora tan evidente como la de la frase siguiente: “Olho o ovo com um só olhar” (56).

El uso de las rayas característico en la prosa de Lispector, que no cumple ninguna de las funciones ortográficas normativas, va pautando la dicción y la visión. De hecho, podríamos decir que la frecuencia de estas separaciones le confiere a la prosa una estructura versal. No es extraño, por tanto, apreciar el valor anafórico o de la anadiplosis en el siguiente fragmento: “Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. — Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. — Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. — Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. — O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe” (56).

Pero este aspecto solo es el punto de partida de una ordenación que afecta a la totalidad del cuento. Antes de empezar a leer en portugués el lector percibe la dimensión topográfica del texto y se sorprende al ver que está lleno de huevos. Clarice Lispector experimenta con la representación icónica de la escritura, con su valor analógico. Las primeras páginas están repletas de O mayúsculas y de o minúsculas, de huevos grandes y pequeños, que destacan claramente porque, en muchas ocasiones, se separan de la frase anterior por las rayas que rompen la continuidad de la escritura, que aíslan. El sistema pausal, la respiración de la frase, y las reiteraciones fónicas se plasman icónicamente: no podemos dejar de ver huevos.

Así pues, nos encontramos ante una nueva fractura de este anticuento: “O ovo e a galinha” cuestiona los límites del lenguaje y del género al explorar narrativamente los recursos de la poesía visual, aquella que experimenta con la disposición tipográfica y topográfica del texto. Además, la distribución de la repeticiones fónicas e icónicas está en función del desarrollo narrativo y temático de la historia. En su primera parte, la que se corresponde con el huevo, están siempre presentes, pero a partir de la línea en que aparece la gallina (59) desaparecen poco a poco. Hay un momento de la historia, cuando la gallina opta por querer ser feliz, por atender a su yo, y se dedica a cacarear, en que se olvida de su cruz, el huevo. A estas alturas las repeticiones fónicas e icónicas han cesado completamente. Ya no hay huevos en las páginas, solo palabras. Esta ausencia se representa al final del cuento: “Mas e o ovo? Este é um dos subterfúgios deles: enquanto eu falava sobre o ovo, eu tinha esquecido do ovo. ‘Falai, falai’, instruíram-me eles. E o ovo fica inteiramente protegido por tantas palavras” (66).

El dominio de la autora sobre el portugués, su esfuerzo por avanzar en la capacidad expresiva, se refleja en la distribución de las repeticiones fónicas e icónicas. Sus efectos sonoros, y sobre todo visuales, no se pueden trasladar a otro idioma. Al lector de la traducción se le priva de la experiencia que sí se le ofrece al del original: mirar el huevo al mismo tiempo que lee. En cierta medida está participando de la mirada alucinada, del proceso de extrañamiento que experimenta la protagonista del cuento al contemplar un huevo.

Decíamos que “O ovo e a galinha” ampliaba las posibilidades del cuento al no limitarse a las dos historias que, según Ricardo Piglia, teje el cuentista, al modo en que un relato visible esconde un relato secreto que es narrado de una manera elíptica y fragmentaria. La subversión de este anticuento radica no solo en multiplicar las historias sino también en que las historias visibles están narradas siguiendo el modelo del relato secreto: de un modo elíptico y fragmentario. No obstante, este es un hecho que no resultaría extraño si no se diese de una forma tan extrema, pues, como señala Claudia Solans, da la impresión de que Clarice Lispector “sólo puede narrar precisamente lo

fragmentario, lo inacabado, lo indeterminado, así como también lo banal, lo cotidiano, lo insignificante” (Solans 2010: 5). El “profundo desorden orgánico” generado en “O ovo e a galinha” por la multiplicidad de cabos sueltos, de historias inacabadas, por la discontinuidad y la fragmentación discursivas, por la desorganización que supone ver¹⁷ y por las repeticiones fónicas e icónicas, descubre “un orden subyacente” (Lispector 2003: 29) que calificaríamos de espacial: el de los intervalos creados por la discontinuidad. Dando una vuelta de tuerca al género, el relato secreto presenta de forma paradójica una continuidad y un orden espacial claro.

Entonces escribir es la manera de quien usa la palabra como un cebo, la palabra que pesca lo que no es la 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 (Lispector 2003: 23-24).

Pescando en la entrelínea el cuento establece una continuidad misteriosa entre el huevo y la gallina, una continuidad desconocida o ignorada por ambos que se traslada a todas sus metáforas. El tema atraviesa la obra de Clarice Lispector. En ella se suele pasar del plano sincrónico, cotextual, de las individualidades, al plano diacrónico en el que estos detalles no se aprecian o no son significativos, en el que únicamente se puede discernir el argumento general: la continuidad de la vida. En 1964 Clarice Lispector publicó dos textos emblemáticos de su poética: *A paixão segundo G. H.* y “O ovo e a galinha”, dentro de *A legião estrangeira*. En la novela se explicita el argumento desde el principio: “A vida é tão contínua que nós a dividimos em etapas, e a uma delas chamamos morte. Eu sempre estivera em vida, pouco importa que não eu propriamente dita, não isso a que convencionei chamar de eu. Sempre estive em vida” (1988: 43). En el cuento se muestran a la vez, con una especie de efecto *zoom*, los detalles y el argumento general. Podríamos decir que vemos simultáneamente el ovillo y cómo se desovilla. Arte de magia o de brujería. Si fuera posible, diríamos que, pese a tratarse de un narrador homodiegético, que filtra toda la información y al que le corresponde una focalización interna fija, nos encontramos con una focalización interna múltiple. Por eso este cuento marea, por eso alucina, porque es un anticuento, porque ofrece dos perspectivas al mismo tiempo: de cerca, la fragmentación, y de lejos, la continuidad.

Esta mirada alucinada descubre que la pregunta de ¿qué fue antes, el huevo o la gallina? solo responde al deseo humano de ordenar y dividir en etapas, de segmentar el mundo, de establecer un orden hecho a su medida. Pero en este anticuento no hay disyuntiva. Desde el título, con la conjunción copulativa —con la unión— se pone el énfasis en la continuidad de la vida: “O ovo e a galinha”. Una continuidad que subraya, si cabe, el último pasaje del texto, en el que un solo posesivo, desconcertante e inesperado, convierte a la gallina en huevo, y en huevo a la gallina; transforma la inspiración en obra, y la obra, en inspiración. Fusiona a la bruja con el hechizo, y al lenguaje con el más abismal de sus límites:

Se eu fizer o sacrifício de viver apenas a minha vida e de esquecer-lo. Se o ovo for impossível. Então — livre, delicado, sem mensagem alguma para mim — talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta. E de madrugada baixe no nosso edifício. Sereno até a cozinha. Iluminando-a de minha palidez (Lispector 1991: 67).

¹⁷ “Por que é que ver é uma tal desorganização?” (Lispector 1988: 10).

Referencias bibliográficas

- Bachmann, I., *Malina*. Madrid: Akal 2003 [1971].
- Butler, J., *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2004 [1997]. (Traducción de Javier Sáez y Beatriz Preciado).
- Beckett, S., *Rumbo a peor*. Barcelona: Lumen 2001.
- Cabanilles, A., «Maria-Mercè Marçal: el compromís amb l'escriptura» en: Julià, Ll. y Marçal, H. (eds.), *III Jornades marçalianes. Ja no sé pas on són el meus confins*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal 2012, 175-196.
- Cixous, H., «L'approche de Clarice Lispector. Se laisser lire (par) Clarice Lispector. A Paixão Segundo C. L.» en: *Entre l'écriture*. París: des femmes 1986 [1979], 113-138.
- Cixous, H., «La hora de Clarice Lispector» en: *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos Editorial 1995, 157-199.
- Corti, M., *Principi della comunicazione letteraria: introduzione alla semiotica della letteratura*. Milano: Bompiani 1985.
- Cossío, M., «Prólogo» en: Lispector, Cl. *Cuentos reunidos*. Madrid: Siruela, 2008, 11-31.
- Eliot, T.S., *Cuatro cuartetos*. México: El Colegio Nacional/FCE, 1989 [1943]. (Traducción de José Emilio Pacheco).
- Gorga, R., «Estudio introductorio. Encuentro con Clarice Lispector» en: Lispector, Cl. *Felicidad Clandestina y otros relatos*. Quito: Libresa 2005, 7-37.
- Haraway, D., «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», *Feminist Studies*, 14-3 (1988), 575-599.
- Hernández Terrazas, C., *Clarice Lispector. La náusea literaria*. Madrid: Fórcola ediciones 2013.
- Jiménez Quenguan, M., *Clarice Lispector y María Zambrano. El pensamiento poético de la creación*. Madrid: Horas y horas 2010.
- Lispector, Cl., *A paixão segundo G. H.* Brasília, DF: CNPq, 1988 [1964]. (Edição crítica. Coordinador: Benedito Nunes).
- Lispector, Cl., *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora 1991 [1971].
- Lispector, Cl., *Cerca del corazón salvaje*. Madrid: Siruela, 2002a [1944]. (Traducción de Basilio Losada).
- Lispector, Cl., *Cuentos reunidos*. Madrid: Alfaguara 2002b.
- Lispector, Cl., *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora 2004.
- Lispector, Cl., *Agua viva*. Madrid: Siruela, 2006 [1973]. (Traducción de Elena Losada).
- Lispector, Cl., *La vida íntima de Laura*. Madrid: Sabina Editorial 2008a [1978]. (Traducción de Elena Losada).
- Lispector, Cl., «Declaraciones autobiográficas y literarias» *SHANGRIA-LA. Derivas y ficciones Aparte 5* (2008b) 18-28, 51-62, 100-107.
www.shangri-laediciones.com/Shangrila-Derivas-Ficciones-Aparte5.pdf
[Consulta 3 de mayo de 2013].
- Lispector, Cl., *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos*. Madrid: Siruela 2009.
- Lispector, Cl., *Descubrimientos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora 2010.
- Lozano, A., *Literatura comparada feminista y estudios Gender and Genre: recorriendo las fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres*. Valencia: Universitat de València 2011.
- Marçal, M.M., *La Passió segons Renée Vivien*. Barcelona: Proa 1994.

- Mercadé, I., «*Los desastres de Sofía* de Clarice Lispector» *Espéculo* 37 (2007).
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/desofia.html>
[Consulta 21 de abril de 2013].
- Miranda, C., *Clarice Lispector. Diccionario íntimo*. Santiago (Chile): Editorial Cuarto propio 1993.
- Piglia, R., *Formas breves*. Barcelona: Anagrama 2000.
- Riba, C., «La identitat esberlada: *La passió segons Renée Vivien* de Maria-Mercè Marçal i *La passió segons G. H.* de Clarice Lispector» en: Julià, Ll. y Marçal, H. *III Jornades marçalianes. Ja no sé pas on són el meus confins*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal 2012, 213-225.
- Rodríguez Monegal, E., «La novela brasileña» en: *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003, 221-240.
- Russotto, M., «Encantamiento y compasión: un estudio sobre “El huevo y la gallina”» en: *Lecturas latinoamericanas*. Caracas: CEP-FAE. Universidad de Venezuela, 2002, 165-174.
- Schaeffer, J., «Literary Genres and Textual Genericity» en: R. Cohen (ed.), *The future of literary theory*. New York: Routledge 1989, 167-187.
- Schaeffer, J., «Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica» en: Garrido Gallardo, M. Á. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros 1988, 155-179.
- Sinopoli, F., «Los géneros literarios» en: A. Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica 2002, 171-213.
- Solans, Cl., «Prólogo» en: Lispector, Cl. *Descubrimientos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010, 4-6.
- Todorov, T., *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán 2005.

"A promiscuidade das palavras": O gesto (auto)crítico em *Água viva*, de Clarice Lispector

André Cechinel

Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), Brasil
andrecechinel@unesoc.net

RESUMO

A narradora do romance *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector, situa-se numa posição fronteiriça entre a autoria e a crítica literária, ou melhor, entre a tarefa de transpor ao papel o fluxo de seus pensamentos e o desejo de atuar como intérprete do romance. Se, por um lado, a voz que domina o texto é a da narradora em primeira pessoa, podemos perceber, por outro, a presença de uma segunda voz que caminha paralelamente à narrativa e dela se afasta para desempenhar um papel de ensaísta. O presente artigo propõe-se a investigar essa zona limítrofe em que se situa a narradora de *Água Viva* e as concepções de linguagem, autoria e texto dela resultantes.

PALAVRAS CHAVE: autoria; crítica; narração; *Água Viva*.

ABSTRACT

The narrator of *Água Viva* (1973), by Clarice Lispector, is situated in a borderline position between authorship and literary criticism, that is to say, between the task of transposing her flow of thoughts into the novel and the will to act as a critic reader. If, on the one hand, the voice that controls the text is the first person narrator's, one also notices, on the other, the presence of a second voice that moves throughout the narrative and steps away from it in order to play the essayist role. This paper intends to investigate this border area in which lies the narrator of *Água Viva* and the notions of language, authorship and text resulting from it.

KEYWORDS: authorship; criticism; narration; *Água Viva*.

Introdução

Num gesto semelhante àquele de textos como *A Hora da Estrela* (1977) e *Um Sopro de Vida* (1978), os fragmentos de *Água Viva* (1973), em seu movimento contínuo de interrupção e retomada, testemunham a presença de uma narradora presa entre o desejo de contar, ou seja, de cumprir com a sua tarefa fundamental segundo as

categorias tradicionais do romance, e a impossibilidade de limitar-se a fazê-lo. Em outras palavras, Clarice Lispector lança mão de uma voz narrativa que habita, por assim dizer, uma zona limítrofe: por um lado, o romance deve estruturar-se sobre uma série de eventos que, de modo linear ou não, há de apresentar uma coerência interna, sendo a narradora um dos agentes responsáveis por organizar uma tal estrutura; por outro lado, se a construção do texto, em vez de silenciada, salta aos olhos, anuncia e se denuncia a todo instante, é essa própria estrutura que passa a assumir o primeiro plano narrativo, e já não se pode avançar sem uma reflexão paralela sobre o “método”, ou melhor, sobre como seguir adiante: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve” (1998: 12). Nesse sentido, se há uma angústia que atravessa *Água Viva* do início ao fim, ela pode ser expressa por meio da seguinte questão: “Por onde (re)começar?”

Deixar-se assombrar por essa pergunta significa, é claro, desnaturalizar a suposta totalidade do romance, uma vez que, como dito, a estrutura de certa forma sobrepõe-se à sequência dos eventos descritos. Ora, do impasse entre o impulso de narrar e a atitude crítica diante do objeto narrado resulta, portanto, um procedimento de escrita que deixa transparecer, em sua perspectiva fragmentária, tanto uma concepção de linguagem quanto de linguagem *literária*: “E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?” (1998: 12). Conforme Olga de Sá observa no livro intitulado *Clarice Lispector: a Travessia do Oposto*, “há [...] como subtexto, na obra clariceana, uma *ars poética* ou mais simplesmente uma ‘poética’, que laboriosamente dela podemos desentranhar” (2004: 203). Mas que “arte poética”, ou concepção de linguagem (literária), seria essa? Afinal de contas, seria possível, de fato, “pegar com a mão a palavra”, manipulando a escrita como um objeto estável? Caso isso não seja viável, como proceder, então, diante de uma linguagem que nos faz falhar?

Em linhas gerais, o presente artigo propõe-se justamente a investigar tanto a concepção de linguagem que a narradora de *Água Viva*, por ocupar essa posição fronteira entre a literatura e a crítica literária, deixa transparecer de modo subtextual, quanto as alternativas textuais que se lhe apresentam frente às limitações narrativas que, como intérprete do seu texto, ela acaba por constatar. Se é verdade que, graças à promiscuidade das palavras, a linguagem literária já se situa distante de qualquer intuito adâmico de estabelecer um vínculo definitivo entre significante e significado, resta ao romancista recorrer a uma *outra* linguagem, capaz de, por meio de uma via indireta, tornar-se menos inautêntica: “O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (1998: 14). Vislumbrar a escuridão da palavra em *Água Viva* e, paralelamente, sua *brilhante* escuridão é, enfim, o objetivo deste texto.

A escravidão das palavras

Em uma das quatro epígrafes que abrem “Objeto Gritante”, arquivo literário da autora que compila fragmentos dispersos (excertos de romances, crônicas etc.) e que antecede a publicação da versão final de *Água Viva* – nas palavras de Sônia Roncador, “um tipo de relato pessoal da vida cotidiana de Clarice Lispector como escritora” (2002: 53) –, o leitor depara-se com uma afirmação de Roland Barthes que, a bem da verdade, desvela o procedimento de escrita característico do romance de 1973: “Não há arte que não aponte sua máscara com o dedo” (apud Sousa 2012: 368). Logicamente, apontar a máscara com o dedo significa, no contexto da escrita de Clarice, expor as operações textuais por meio das quais o romance se desenha, isto é, assumir uma postura

autoconsciente acerca das limitações que toda escolha de ordem linguística impõe àquilo que é dito: “São sensações que se transformam em idéias porque tenho que usar palavras. Usá-las mesmo mentalmente apenas. O pensamento primário pensa com palavras” (1998: 92). Conhecedor de seus mecanismos internos, o texto não pode deixar de se desiludir com o fato de que a palavra, unidade básica do discurso, nos afasta de qualquer desejo de veicular as sensações que impulsionam a narrativa sem interpretá-las previamente, sem convertê-las em ideias.

De modo similar, a epígrafe que de fato permanece na versão final de *Água Viva*, extraída de um texto do pintor francês Michel Seuphor, remete à angústia em torno do objeto artístico que, incapaz de simplesmente “evocar os reinos incomunicáveis do espírito”, mostra-se dependente da “figura” que “ilustra” as coisas e “conta” uma história: “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 incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência” (1998: 7). Tal como ocorre no território das palavras, em que as sensações se veem de pronto convertidas em conceitos, a imagem que figura um determinado objeto não deixa de, num gesto paralelo e que não pode ser contido, também interpretá-lo, corrompendo, pois, a neutralidade inicial de sua própria apresentação. O excerto de Seuphor invoca a aparição impossível de uma arte estritamente “espiritual”, em que as palavras não corrompem o texto por meio da representação; é nesse sentido que, como Carlos Mendes de Sousa indica, “a epígrafe de Seuphor [...] constitui uma das mais iluminadoras pistas coesivas para a leitura do livro” (2012: 369).

Assim, a escrita clariceana empreende, conforme as epígrafes citadas apontam, um embate constante com o paradoxo fundamental da linguagem criativa: escrever significa, por um lado, recorrer a códigos familiares para tornar o texto “comunicável” e, por outro, promover a desfamiliarização gradativa desses mesmos códigos de modo a conferir autenticidade à aventura literária. É por esse motivo que não raro, em *Água Viva*, a narradora se lança a reflexões pontuais acerca dos ruídos que distanciam as palavras daquilo que elas deveriam significar para responder com precisão ao projeto artístico. Colocado de outro modo, longe de um uso inaugural que poderia convertê-la em objeto concreto e de fácil apreensão, a palavra se revela contaminada de um percurso histórico que a institucionaliza e espalha rastros indesejados no instante de sua enunciação: “Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada” (1998: 70). Curiosamente, em vez unificar a voz autoral, as palavras iniciam um canto próprio que fragmenta o texto e descontrola as agências totalizantes que se manifestam em torno do literário. De resto, ao dizer muitas coisas ao mesmo tempo, é possível que as palavras, em seu uso comum e desgastado, já “quase não digam mais nada”.

Ora, não por acaso, a escrita de Clarice Lispector – em particular no romance *Água Viva* – já foi comparada a uma “arte da fuga”, justamente por desnudar a precariedade de uma linguagem comprometida com estruturas que naturalizam o literário e confiam cegamente na suposta neutralidade e concretude referencial da palavra. Tal como Nilson Dinis argumenta no livro *A Arte da Fuga em Clarice Lispector*, o que mais impressiona na escrita da autora é “[...] sua capacidade de fuga a qualquer estrutura, a qualquer conceito, [...] provocando mesmo qualquer tentativa de classificá-la” (2001: 1). Classificar a literatura significa estabilizar o texto a partir de

conceitos que, por trás de um aparente desinteresse, localizam a escrita numa zona de conforto, como no caso dos gêneros literários, dos quais Clarice busca defender-se no romance de 1973: “Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (1998: 13). Ao “escapular” do gênero, a escrita desvia-se da força homogeneizante daquilo que classifica para abraçar uma voz plural e, dessa forma, poder operar a partir de um código que, para além da representação, funda seu próprio mundo. Evando Nascimento concebe essa “arte da fuga” nos seguintes termos:

Poder nomear outramente, desfigurando a carga semântica dos vocábulos institucionalizados, dar termo aos termos, eis tudo. Livrá-los antes de mais nada de todo aparato ideológico essencialista, refundando a essência no único aspecto que lhe dá potência: a de uma força catalisadora de pulsões e instintos. Ao fazer aflorar a instintualidade da pulsão [...], está-se a um passo de contar outra história (2012: 105).

Em suma, pode-se dizer que há, portanto, duas inquietudes centrais que o leitor entrevê nos fragmentos que compõem *Água Viva*: de um lado, a linguagem, em sua longa trajetória histórica, arrasta consigo uma memória discursiva que inevitavelmente nos afasta de um sentido absoluto, muito embora por vezes, graças a esse poder corruptivo, institucionalize a fala, tal como Evando Nascimento sugere; de outro, diante dos deslizos linguísticos que não podem ser de todo controlados, torna-se necessário delinear um outro tipo de escrita – ou, no dizer de Nascimento, uma forma de “nomear outramente” – que, distanciando-se de si mesma, faz do seu estrangeirismo um instrumento eficaz contra a conversão do texto em estrutura morta. Em outras palavras, a literatura, frente àquilo que a frustra, precisa encontrar alternativas que conquistem “[...] a liberdade de dizer coisas sem nexos como profunda forma de te atingir” (1998: 82). É em busca dessa forma “mais profunda de atingir” que se orienta a escrita de Clarice Lispector.

Constatadas as barreiras linguísticas e a tentativa paralela de, na medida do possível, contorná-las, resta saber a que agenciamentos textuais Clarice recorre em *Água Viva*, ou melhor, de que maneira a escritora manipula a palavra de modo a sustentar a possibilidade de intervenção efetiva do ficcional no mundo, construindo uma escrita que seja “só clímax”: “O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira” (1998: 12). Embora haja mais de uma forma de responder a esse problema, cabe ressaltar, dentre outras, algumas passagens do romance que, mesmo sem estabelecer um “método ficcional”, sinalizam alternativas que nos permitem escapar momentaneamente à “escravidão das palavras”. Em linhas gerais, são dois os principais gestos textuais que colocam a narradora “[...] numa relação de respeito, de sacralização com o que ela escreve”, a ponto de levá-la a considerar a palavra “uma coisa em si mesma” (Cixous 1990: 14): 1) o texto de *Água Viva* pode ser lido, também, como um “dialeto dos fragmentos” que, ao promover um diálogo orgânico da narradora com o fragmentário, abre espaço para a aparição de pequenas totalidades epifânicas; 2) em sua perspectiva antropofágica e sacrificial, o texto nos coloca diante de um substrato placentário diretamente conectado ao “it”, ao “instante-já”, isto é, a forças originárias cuja transitoriedade assinala a potência de seu conteúdo. É para esses problemas, portanto, que o artigo volta agora a sua atenção.

Um outro “dialetto dos fragmentos”

Conforme mencionado anteriormente, ao se interromper a todo momento, o texto de *Água Viva* se vê repetidas vezes confrontado com a questão do recomeço da escrita. Com efeito, tal como Benedito Nunes esclarece em “Linguagem e silêncio”, como forma de superar “o fracasso da linguagem”, Clarice “[...] emprega um processo que denominaremos técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela *desescrevesse*, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem” (2009: 132). Nesse processo de “desescrita”, ou seja, de esgotamento das opções tradicionais do literário, o texto se vê gradativamente reduzido a unidades mínimas até que, num dado instante, faz-se necessário reiniciar mais uma vez: “E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido” (1998: 11). Resulta de um tal movimento dialético entre exaustão e reinício uma fala encantatória – ou um “efeito mágico”, nas palavras de Benedito Nunes – que conduz a uma condição textual, por assim dizer, epifânica.

Lado a lado com a decepção causada por uma linguagem incapaz de concretizar seu referente, caminha, então, o desejo de estabelecer uma nova relação “sagrada” com o texto, como se, por meio de um uso singular da palavra, a narrativa pudesse aderir ao verdadeiro de forma mais efetiva. A rigor, esse exercício não se diferencia de todo daquilo que, em *O Arco e a Lira*, Octavio Paz chama de processo de “revelação poética”, abertura da escrita para o instante “[...] no qual somos o que fomos e o que seremos. Nascer e morrer: um instante. Nesse instante somos a vida e a morte, isto e aquilo” (2012: 163). “Nascer e morrer”: ora, não seria essa a condição primeira da escrita fragmentária de Clarice, para sempre assombrada pela luminosidade intensa de uma revelação que, tão logo ocorre, apaga-se para dar lugar a um novo começo? Aliás, a obsessão de *Água Viva* pelo chamado “instante-já” seria outra coisa senão a presença fugaz da visão que antecede a angústia em torno do ciclo que se reinicia? “[...] O instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão” (1998: 16).

Ainda segundo Paz, um dos traços centrais da “revelação poética” consiste na intervenção efetuada sobre as noções de tempo e espaço, os próprios “[...] fundamentos e limites do nosso pensar”: “A experiência do sagrado afirma: aqui é lá; os corpos são ubíquos; o espaço não é uma extensão, mas uma qualidade; ontem é hoje; o passado volta; o futuro já aconteceu” (2012: 133). A abolição não só da linearidade do tempo, mas da própria temporalidade do fato literário, por exemplo, é algo que podemos notar de saída em *Água Viva*; com efeito, se o fragmento reúne em si o fim e o começo em relação cíclica e perpétua, o presente se lhe impõe de modo inexorável: “Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios” (1998: 22). Da mesma maneira, extinta a sequência linear de episódios – o “antes” e o “depois” da narrativa –, o espaço literário releva-se não menos ubíquo, transformando o texto num “aqui” incessante. Afinal de contas, quando afirmamos que a leitura de *Água Viva* pode iniciar-se a partir de qualquer uma de suas páginas, não estaríamos justamente reafirmando o corte efetinado nas categorias de tempo e espaço?

Embora sem a intenção de identificar o romance de Clarice como um texto ou estado místico, vale assinalar que, curiosamente, *Água Viva* poderia ser lido a partir das quatro categorias que William James identifica como traços próprios do misticismo: inefabilidade, qualidade noética, transitoriedade e passividade. Além de acentuar que o

estado místico nos coloca numa posição passiva associada, dentre outros, “[...] a uma personalidade segunda ou alternativa, tal como ocorre na fala profética, na escrita automática ou no transe mediúnico”, James ressalta que um tal “estado de visão das verdades mais profundas” (qualidade noética) não se encontra ao alcance do discurso intelectual – eis sua natureza inefável, pois (2002: 367). Além disso, o estado místico é transitório, isto é, atua num tempo essencialmente presente que só pode ser regatado pela memória com imprecisão. Não poderíamos lembrar do estudo de William James sobre *As Variedades de Experiência Religiosa*, enfim, quando lemos a seguinte passagem de Clarice extraída do livro *Esboço para um Possível Retrato*, organizado e comentado por Olga Borelli?

É preciso ter muita coragem para ir ao fundo da vida. Porque no fundo da vida nada acontece ao homem, ele só contempla. Nem sequer pensa no que contempla. Quando eu fico sem nenhuma palavra no pensamento e sem imagem visual interna – eu chamo isso de meditar. O silêncio é tal que nem o pensamento pensa. Um modo de cair em êxtase. Se eu leio isso três vezes em seguida caio em êxtase. Deve-se ter contacto com o Desconhecido sem uma palavra, nem sequer palavra apenas mental, assim como um mudo ‘fala’ com a intensidade do olhar (1981: 35).

Para entender o gesto (auto)crítico de Clarice não apenas como uma decepção em torno da fragilidade referencial da linguagem, mas também como tentativa de superar, ainda que por um instante apenas, essa condição, vale citar a relação tributária que sua escrita fragmentária mantém – seja de modo consciente ou não – com uma teoria mais ampla do fragmento desenvolvida, dentre outros, pelos teóricos do romantismo alemão da segunda metade do século XVIII, em particular, Schlegel e Novalis. A bem da verdade, utilizando o fragmento como mecanismo de reflexão para a própria escrita literária – num ímpeto autorreferencial que, por si só, já os colocaria numa interlocução indireta com Clarice –, 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. Nas palavras de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, “[...] todo fragmento é um projeto: o projeto-fragmento não opera como um programa ou prospecto mas como uma projeção *imediata* daquilo que ele, no entanto, torna incompleto” (1988: 43). Em resumo, o fragmento alude a um todo que se mostra para sempre ausente graças ao adiamento perpétuo que a escrita fragmentária inscreve no texto. Na passagem abaixo, a narradora de *Água Viva* descreve a disputa entre organização e dispersão – ou ainda, revelação e incompreensão, fragmento e totalidade – que atravessa o sujeito da escrita:

Fico me assistindo pensar. O que me pergunto é: quem em mim é que está fora até de pensar? [...] Sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico e fantástico - a vida é sobrenatural. E eu caminho em corda bamba até o limite de meu sonho. As vísceras torturadas pela voluptuosidade me guiam, fúria dos impulsos. Antes de me organizar tenho que me desorganizar internamente. Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me. Mas se eu esperar compreender para aceitar as coisas – nunca o ato de entrega se fará. Tenho de dar o mergulho de uma só vez, mergulho que abrange a compreensão e sobretudo a incompreensão (1998: 47-48).

Em suma, não se trata aqui de afirmar que a escrita de Clarice em *Água Viva* converge para uma totalidade, mas sim de observar que essa “arte da fuga” pode ser pensada, também, em relação a um todo que se mostra ausente, ou que, quando vislumbrado em sua integridade, não se deixa capturar pelo discurso intelectual. Em sua análise do romance em questão, Carlos Mendes de Sousa comenta que “[...] a experiência da escrita [em *Água Viva*] trata acima de tudo da vivência do instante, [...] dessa difícil relação com o tempo: aquilo que se vivencia no ‘instante-já’ e que no imediatamente a seguir [...] passa logo a ser outra coisa e é, por isso, tão difícil de captar” (2012: 361). Nesse sentido, tanto a experiência mística, que narra o convívio íntimo entre visão e perda (de si ou discursiva), quanto a escrita do fragmento – que, por sua vez, convoca o todo para destacar sua incompletude –, constituem exemplos de que, para além da celebração estrita dos restos, há, em Clarice, a pretensão de alcançar uma disposição linguística *outra*, se não “sagrada”, ao menos conhecedora de seus limites e nostálgica de uma concretude referencial desde sempre perdida.

Uma escrita placentária

Já no parágrafo de abertura do romance *Água Viva*, a narradora anuncia o impulso originário que movimenta a sua escrita: “Continuo com capacidade de raciocínio – já que estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta” (1998: 9). Em outras palavras, em vez de uma escrita matemática que se orienta pela razão, a narrativa busca dar abertura a um conteúdo plasmático ou placentário que, independente da dispersão que dele decorre, não deixa de se colocar como ponto de origem ou concentração do texto. Segundo Carlos Mendes de Sousa, “o texto placentário é o texto que alimenta o devorador e o devorado. Tudo se associa à ideia de nascimento, do nascer do texto ao nascer do ser, ou às tentativas de perceber o que está por detrás do ser” (2012: 317). Dessa maneira, muito embora as linhas de fuga da escrita clariceana se anunciem ao longo do texto, não há como ignorar, em *Água Viva*, o papel daquilo que *gera*, que origina e revela a matéria interdita ao pensamento reflexivo: “Não. Não é fácil. Mas ‘é’. Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um ‘isto’. E ninguém é eu. ninguém é você. Esta é a solidão” (1998: 35).

Mais uma vez, contudo, esse conteúdo placentário desvia-se do discurso linear que pretende rerepresentá-lo num todo coerente, e a narrativa precisa recorrer, então, ao “neutro”, àquilo que, por meio de uma linguagem “estrangeira”, permite entrever sem jamais capturar. Segundo a formulação de Barthes, o neutro instaura, em primeiro lugar, a “suspensão das ordens, leis, cominações, arrogâncias, terrorismos, intimações, exigências, querer-agarrar”. Ademais, é preciso “[...] entender que há uma violência do Neutro, mas que essa violência é inexprimível; que há uma paixão do Neutro, mas que essa paixão não é a de um ‘querer-agarrar’, dos dogmatismos” (2003: 30-31). Em *Água Viva*, a narradora lida constantemente com o paradoxo de dedicar-se a enunciar aquilo que, como neutro, viola a própria violência primeira com que a linguagem apreende seus objetos: “Mas escrever para mim é frustrador: ao escrever lido com o impossível. Com o enigma da natureza” (1998: 72). Dentre outras figuras do neutro, o “X” coloca-se como registro formal de um objeto impossível e que frustra a linguagem:

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” (1998: 79).

Tudo o que está “por detrás do ser” é “X”, ou seja, “X” é o instante original que revela a verdade do ser. No entanto, “X” é “impronunciável”; trata-se aqui de uma figura do neutro que não é nem plenamente isso, nem plenamente aquilo, mas que atua nesse intervalo entre um e outro e, por isso, desvela o real sem capturá-lo. Conforme Nilson Dinis declara, “na tentativa de dizer o *‘indizível’* o narrador busca imagens que possam tornar palpáveis seus afectos e, por fim, entram em processo de fuga tornando-se uma imagem maior da escrita fugidia clariceana” (2001:31). Além de “X”, “[...] 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 encharca” (1998: 30). Tal como “X”, o “it” seria, pois, a realidade ainda intocada pelo traço identitário, ou melhor, uma via de acesso imediato à verdade porém anterior à existência de “eus” autoconscientes atuando num mundo de objetos. De acordo com Marta Peixoto, “a redução dos fatos pessoais a um mínimo [...] parece motivada pela esperança de atingir uma representação mais ampla [...]. A despersonalização é também, então, uma superpersonalização, um desejo de representar não um ‘eu’ num sentido estrito, mas no que tem de comum [...] com todas as criaturas e coisas vivas” (1994: 62). A animalidade da escrita de Clarice Lispector, com frequência aludida pela crítica, poderia ser lida, inclusive, como tentativa de acessar esse elemento pré-discursivo que se desfaz tão logo o sujeito (da escrita) reaparece:

No meu mundo pouca liberdade de ação me é concedida. Sou livre apenas para executar os gestos fatais. Minha anarquia obedece subterraneamente a uma lei onde lido oculta com astronomia, matemática e mecânica. A liturgia dos enxames dissonantes dos insetos que saem dos pântanos nevoentos e pestilentos. Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos - tudo nascido de uma corrupta germinação malsã de larvas. E minha fome se alimenta desses seres putrefatos em decomposição (1998: 41).

“Anarquia que obedece subterraneamente a uma lei”: à primeira vista, *Água Viva* parece um romance sobre a linguagem literária e os descontroles linguísticos que impedem a narrativa de simplesmente *representar* seus objetos – e de fato o é, *também*: “E não adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação e que se abriria de novo para o mistério” (1998: 31). O que não se pode perder de vista, entretanto, é que o próprio mistério que frustra a narrativa – aquilo que constitui uma espécie de lei subterrânea e reveladora porém jamais captada por completo – passa a ser o objeto de atenção do texto: “O que te escrevo continua e estou enfeitada” (1998: 95). Assim, de uma narradora que domina a sua fala, passamos a um texto que enfeitiça quem escreve e, de modo paradoxal, ao remover o sujeito de si mesmo, concede-lhe uma via de acesso momentâneo ao “X”, ao “it”, ao melhor, às “descobertas [...] indizíveis e incomunicáveis. E impensáveis” (1998: 88).

Considerações finais

Em 1976, convidada a participar do Congresso Mundial de Bruxaria, em Bogotá, Clarice redigiu um texto intitulado “Magia”, no qual afirma que, para ela, “só existe mesmo é a magia. Os fenômenos naturais sobretudo é que são os mais mágicos” (apud Borelli 1981: 56). Conforme Olga Borelli comenta, em vez de ler o texto em questão, Clarice “traduziu para o inglês ‘O Ovo e a Galinha’, que ela considerava o conto mais

hermético e, paradoxalmente, o mais compreensível e envolvente que deixou” (1981: 57). Não devemos estranhar que a “Magia”, tema do seu texto inicial, lhe pareça um assunto que, além de tangenciar a evidência absoluta – “o mais compreensível” –, mantém um contato direto com o intraduzível, com o fechamento interpretativo característico “do conto mais hermético” e revelador. A escolha de “O Ovo e a Galinha” como texto “substituto” deve-se, em última instância, ao fato de que o conto a princípio acionaria o paradoxo fundamental do conteúdo mágico, ou seja, a impossibilidade de analisar ou replicar de modo consciente as operações que nos permitem *ver*:

Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. – Será que sei do ovo? [...] O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito (Lispector 1999: 47).

Em poucas palavras, “O Ovo e a Galinha” estrutura-se sobre paradoxos que se acumulam em torno do ovo como objeto de revelação e, ao mesmo tempo, local de descontrolo do sujeito. Numa desconfortável equação, entender o ovo significa expô-lo a um discurso racional que, como tal, acaba por dele nos afastar mais uma vez. Em termos narrativos, isso significa um sério impasse: afinal de contas, como encerrar a visão decorrente do contato com o ovo se, tão logo racionalizada, a visão se desfaz? Em outras palavras, se as categorias narrativas instituem um discurso lógico, como narrar um objeto que perde sua efetividade precisamente diante do contato com as palavras? Faz-se necessário, então, recorrer a um romance *outro*, capaz de ausentar-se no exato instante em que a narrativa atinge o seu paroxismo, ou melhor, capaz de despersonalizar o sujeito do texto quando este já se interpõe à visão. *Água Viva* seria justamente esse tipo de romance-revelação, que denuncia a linguagem que nos faz falhar mas que, por meio dessa linguagem, busca desvendar o conteúdo mágico e sua natureza.

O gesto (auto)crítico de Clarice Lispector em *Água Viva* desnuda, enfim, uma literatura atenta para as suas próprias limitações e, paralelamente, um experimento formal que inaugura novas possibilidades para a ficção. Por um lado, não há como recusar, no romance, a presença de uma desconfiança em torno da linguagem e da viabilidade de construção de um universo literário a partir de signos que são ou vagos, ou então já demasiado comprometidos institucionalmente; por outro lado, se o romance coloca-se como um imperativo, faz-se necessário escrever *apesar de*, apesar de o literário ser rapidamente absorvido por aquilo que dessacraliza a escrita e a remove da esfera da revelação. A escrita fragmentária, a fala mágica, o conteúdo plasmático e placentário, o “X”, o “it”, entre outros, são mecanismos de resistência do literário frente a forças territorializantes cujos excessos desconhecem a potência daquilo que silencia como forma de anunciar: “Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (1998: 95).

Referências

- Barthes, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes 2003.
Borelli, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um Possível Retrato*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

- Cixous, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1990.
- Dinis, Nilson. *A Arte da Fuga em Clarice Lispector*. Londrina: Ed. UEL 2001.
- James, William. *The Varieties of Religious Experience*. Hazleton: The Pennsylvania State University Press 2002.
- Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc. *The Literary Absolute: the Theory of Literature in German Romanticism*. Albany: State University of New York 1988.
- Lispector, Clarice. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco 1999.
- _____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco 1998.
- Nascimento, Evando. *Clarice Lispector: uma Literatura Pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2012.
- Nunes, Benedito. *O Dorso da Linguagem*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34 2009.
- Paz, Octavio. *O Arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify 2012.
- Peixoto, Marta. *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1994.
- Roncador, Sônia. *Poéticas do Empobrecimento: a Escrita Derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume 2002.
- Sá, Olga de. *Clarice Lispector: a Travessia do Oposto*. 3. ed. São Paulo: Annablume 2004.
- Sousa, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector – Figuras da Escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles 2012.

El núcleo de la palabra: El retorno a la lengua del origen en la obra de Clarice Lispector

Ana Hidalgo
Universidad de Granada
e.satie@hotmail.com

RESUMEN

El presente artículo parte de la crisis de la Modernidad. El punto más insoportable de esta crisis fue Auschwitz cuya consecuencia teórica-lingüística fue la aparición del pensamiento deconstructivo en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, la Postmodernidad se ha manifestado también insuficiente para hacernos partícipes. En este contexto, sitúo la obra de Clarice Lispector. Partiendo de la crisis del sujeto, la escritora brasileña supo ir más allá de la diseminación, alcanzando un lenguaje de la reconstitución, un instante de vida.

PALABRAS CLAVE: Crisis de la Modernidad, deconstrucción, aprendizaje, despersonalización, alteridad.

1. La crisis de la Modernidad: la aparición de las teorías deconstructivas

En el Romanticismo comienza a gestarse lo que se ha dado a llamar la crisis del sujeto. La Modernidad, forjada en el Renacimiento bajo el amparo del pensamiento cartesiano, es puesta en cuestión justo en el momento de su consolidación, esto es, la Revolución Francesa, el triunfo de la burguesía. En el siglo XVIII el Romanticismo fue la exaltación del yo pero a la vez su desilusión, su imposibilidad y límite, porque pensar no era ya existir sino apenas asistir, y de esta manera el mito de la Modernidad empezó a desmontarse desde su misma narración [1]. Entre los románticos surgirá un sentimiento de frustración, y el yo ya no será el creador del mundo sino la imposibilidad de acceder a éste: mi mente es un borde, mi espíritu un límite, no podemos llegar a los otros. La sensación pues es de que todo era mentira e insuficiente: el yo no nos ha otorgado la vida, más bien ha levantado entre ella y nosotros un muro. La ironía será la manera en la que el sujeto romántico expresará la insatisfacción de su yo aunque a su vez será la manifestación de este mismo yo. En los sonetos de John Keats asistimos a la formación del sujeto como sujeto irónico, también en la poesía de Byron y en la de Leopardi, los artículos de Larra, los ensayos de Kleist: el yo ríe y su risa es amarga, trágica, vuelta hacia sí mismo, su condición endeble, su totalidad vulnerable. Pero la paradoja, el movimiento paradójico, o más que paradójico casi

tautológico, es que en ningún momento el poeta romántico ha dejado de ser un yo: es un yo el que ríe, es un sujeto el eje de percepción, es la boca del yo la que pronuncia la crisis del yo. El fracaso del sujeto se intensificará en el siglo posterior y a principios del siglo XX será una realidad ineludible que abarcará todos los ámbitos del hombre, un escepticismo que desmontará todos los lugares del sujeto, desde la filosofía -la virulencia del pensamiento nietzscheano, el anuncio del fin de la metafísica- hasta la sociedad -los movimientos y transformaciones sociales- y el arte -las vanguardias-, aunque el lugar desde el que se pronunciará este fracaso del sujeto no dejará de ser precisamente el atril de este mismo sujeto

La crisis del sujeto supondrá inseparablemente la crisis del lenguaje. El Renacimiento había erigido a la filología como el centro del conocimiento, así el yo era ante todo un yo parlante pues al fin y al cabo, tal y como razonaba el hombre moderno, el lenguaje es lo que nos diferencia de los animales. De esta manera el hombre humanista amaba la gramática, confiaba en ella como instrumento de comprensión y adquisición del mundo. La palabra era un instrumento de poder y aún más, mi palabra era mi verdad. Sin embargo, con el cuestionamiento del sujeto, con la frustración del yo, el lenguaje se manifiesta igualmente insuficiente, y así poseer el discurso ya no es ganar el mundo sino apenas un poco de apariencia, el borde del borde, un juego. El lenguaje es lo que nunca obtendré, lo que desvió mi sensación dejando fuera de sí justamente lo que más nos importaba, aquello que nos salvaría, aquello que hubiera permitido acercarnos: "Pienso en mis límites / límites que separan / el poema que hago / del que no puedo hacer, / el poema que escribo / del que nunca podré escribir. / Límites también, en consecuencia, / de lo que amo / y de lo que nunca podré amar" (Costafreda, 1978: 167). Las consecuencias literarias de esta crisis del lenguaje, inseparable de la crisis de la Modernidad y del sujeto, se manifestarán de manera muy directa en las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, las cuales responden a este primer movimiento de desestructuración del lenguaje, de hendidura. Sin embargo con las vanguardias, a pesar de su aparente radicalidad, no nos encontramos tan alejados del sujeto romántico, aquel que negaba al yo reforzándolo, aquel que apenas acertaba a articular la segunda persona del verbo y cuando lo hacía era un trasunto de sí mismo, el doble de sí, el espejo. Así por ejemplo, el surrealismo es la última esperanza del sujeto romántico, su última ironía que permitirá al yo regresar a su pureza, reencontrarse consigo mismo. La multiplicidad lingüística del surrealista tiene como fin revelar el sujeto auténtico que se esconde bajo la vida consciente del hombre, confiando así en la existencia de un yo auténtico subyacente del yo falso, la contradicción que me afirmará: soy el que no soy. En las vanguardias no dejaba de haber cierta despreocupación verbal, es decir, cierta facilidad de despliegue, de subir, de sumar, que revelan su confianza en este instrumento, su presencia continua, su incluso pasión, pues acaso los surrealistas no son sino unos apasionados del lenguaje, lengua extendida para nuestra superficie, lo cual cambiará después de la Segunda Guerra Mundial.

La crisis del sujeto y su lenguaje, crisis de la metafísica, no hará más que intensificarse como consecuencia de las dos guerras mundiales. El sentimiento de desilusión e imposibilidad llegará a su punto más doloroso con Auschwitz. El sujeto se ha manifestado incapaz para evitar una tragedia de tal magnitud, una tragedia en la que el sujeto, el yo moderno, no podrá exculparse pues acaso el nazismo no era más que la más histriónica y enloquecida manifestación del sujeto en tanto que yo frente al mundo, sólo yo, dominio, la absoluta incapacidad para mirar y reconocer al otro. Así, tras Auschwitz, el lenguaje de la Modernidad, el lenguaje como unidad y entero, impermeable, será rechazado por algunos escritores por considerarlo cómplice con lo sucedido, condescendiente. En este contexto

podemos entender la famosa cuestión planteada por Adorno sobre cómo escribir poesía después de Auschwitz, es decir, cómo hacer uso del lenguaje sin ser partícipe de la deshumanización del yo, sin negar el dolor del otro y por tanto sin volver a asesinar al otro. De esta manera el cuestionamiento del lenguaje tras la Segunda Guerra Mundial no sólo respondía a un problema estético, ni tan siquiera epistemológico, sino que hacía referencia a un imperativo moral. Era necesario constituir un lenguaje que reconociera al otro, un lenguaje de la debilidad y no de la fuerza, porque ya no se trataba de ir hacia dentro sino de expulsarse, cuerpo vaciado, el extranjero es acogido, nos habíamos ahuecado para la hospitalidad del visitante. Posiblemente el poeta que mejor respondió a esta llamada ética, a este enflaquecimiento del habla del sujeto, nuestra desnudez y rotura, palabras como cantos de piedras, fue Paul Celan. El lenguaje del poeta rumano es un lenguaje de expulsión, de intemperie, donde el yo se dirige al tú situándose en el afuera, voz separada, tú del otro:

A una y otra mano, allí
donde me crecían las estrellas, lejos
de todos los cielos, cerca
de todos los cielos:

¡Cómo
se vela allí! ¡Cómo
se nos abre
el mundo a través
de nosotros!

Tú estás
donde tu ojo está,
estás
arriba, estás
abajo, yo
encuentro salida.

Oh ese centro errante, vacío,
hospitalario. Separados,
te caigo en suerte, me
caes en suerte, uno del otro
caído, vemos

a través:

Lo
Mismo
nos ha
perdido,
lo
Mismo
nos ha
olvidado, lo
Mismo
nos ha-

(Celan, 2000: 158)

La emoción de la poesía celaniana es extrema, un cuerpo estremecido pero a la vez, y quizá no a la vez sino como consecuencia, cuerpo ascético, resultado de un despojamiento que hace de las palabras elementos externos y aristosos: el yo se ha separado del lenguaje, el

yo se ha separado del ojo, hemos tocado el velo del tú. Celan ha supuesto un salirse del sujeto, ha logrado usar el lenguaje ya no desde el cogito del pensamiento moderno sino a través de una falta de certeza, porque estábamos agotados y entonces qué es lo que oíamos, guardábamos tanto silencio como nos fuera posible para oírlo. No es de extrañar que Celan sea uno de los autores más estudiados por los que en la segunda mitad del siglo XX serán llamados pensadores de la diferencia como Maurice Blanchot y Jacques Derrida.

La segunda mitad del siglo XX es así el momento álgido de la llamada Postmodernidad, la aparición de las teorías deconstructivas. La deconstrucción, encabezada por el filósofo francés Jacques Derrida, pretendía la desarticulación del lenguaje dinamitando la semántica, el movimiento del discurso abriendo infinitos puntos de fuga por los que nos deslizaríamos de manera que el sujeto nunca encontraría reposo, incapacidad de las palabras para ser conceptos, inquietud sin cese, salida del hombre. El sujeto cartesiano parece haber quedado atrás y el lenguaje es utilizado desde la más absoluta desconfianza, predisposición para el enmudecimiento: "si en aquella palabra subsiste un poco de substancia verdadera, su experiencia debe ser demasiado intensa y demasiado interior como para no mostrar grandes escrúpulos a la hora de usarla"(Jacottet, 2002: 75). Como ya he dicho, tras Auschwitz, la fragmentación del lenguaje, el cuestionamiento de la palabra, cómo hablar después de, respondía a un imperativo moral, el dolor. Sin embargo, transcurridos más de medio siglo después de la Segunda Guerra Mundial, la actitud deconstructiva parece en ocasiones haberse fosilizado convirtiéndose en un tópico de la Postmodernidad, una actividad descontextualizada y retórica. El cuestionamiento del lenguaje, el enmudecimiento, se convierte en un comportamiento automático que apenas requiere nuestra participación, aprendizaje de las fórmulas. La deconstrucción se ha acabado convirtiendo en algo comúnmente aceptado, una palabra adaptable a prácticamente todo, una actitud que apenas genera acto, un ejercicio que no ha tenido consecuencias reales para la vida entendiendo por real los afectos, la implicación, el contacto, y entendiendo por vida aquella que nos sucedía, sin más, aquí, nos sucedía. De esta manera, el imperativo moral actual podría ser precisamente deconstruir la deconstrucción, y esto no con el fin de reinstaurar la Modernidad, sino precisamente para volver a desmontarla, para dejar de pensar en sus términos, pues tal vez uno de los problemas fue reconocernos como Postmodernidad, es decir, como posteriores a la Modernidad, aún atravesados por ella. O quizá lo importante no es ni la Modernidad ni la Postmodernidad sino la vida, y aquí es donde insertaríamos la obra de la escritora brasileña Clarice Lispector.

2. La reconstitución del lenguaje: la escritura como aprendizaje y desvelamiento

En este contexto de la crisis de la Modernidad y fosilización de la Postmodernidad podemos situar la obra de Clarice Lispector. La producción literaria de Lispector transcurrió entre los años 1949 y 1979, es decir, justo en las décadas de posguerra. La persecución de los judíos afectó de manera directa a Lispector ya que cuando apenas era una recién nacida ella y su familia tuvieron que emigrar de Ucrania a Brasil. Sin embargo el judaísmo, la Segunda Guerra Mundial, la Posguerra, nunca fue tema directo en Lispector, a diferencia de en Paul Celan, y aún así no podemos despegar su obra de esa pregunta de Adorno, la pregunta de cómo escribir después de Auschwitz, esto es, no podemos estudiar a Lispector despegándonos de la crisis de la Modernidad y el cuestionamiento del lenguaje, del imperativo moral de la segunda mitad del siglo XX, y no podemos despegarnos porque en su obra, sobre todo a partir de *La manzana en la oscuridad*, nos encontramos explícitamente con un cuestionamiento por la palabra, con una fragmentación interna, con un decir que es

un tenderse hacia el otro. Así, en *Agua Viva* estamos frente a una escritura desanudada, y frente con toda la concentración y corporalidad de posicionarse en frente, una escritura fluida que escapa de los conceptos, de lo sólido, de la definición, intentando constituir un lenguaje de la presencia, palabras a bocajarro que son palabras del otro nombrándonos, incluso pronunciadas por nosotros son palabras del otro, porque *Agua viva* es un decir que se constituye como tú, saliéndose, fluido del yo, inclinación del tú: "Y si digo yo es porque no me atrevo a decir tú, o nosotros o uno. Estoy obligada a personalizarme empequeñeciéndome pero soy el eres-tú" (Lispector, 2008a:15). Numerosos teóricos han situado la obra de Clarice Lispector dentro de los parámetros de la Postmodernidad, trazando reiterados paralelismos entre ella y pensadores como Heidegger, Derrida, Deleuze o Lacan [2]. En mi opinión, este posicionamiento de la obra de Lispector es tan innegable como insuficiente. Si bien Lispector cuestionó al lenguaje situándose más allá del sujeto, desvelamiento del mundo, igualmente usó este mismo camino, el camino de la deconstrucción, para volver al lenguaje como medio de conocimiento, hallazgo de vida. Las palabras de Lispector, tras su cerco y vigilancia, no fueron palabras del desvanecimiento, palabras de la desaparición, sino que adquirieron un cuerpo completo, pulmonar, tomándolas.

Tal y como he comentado, la deconstrucción respondió en un primer momento a un imperativo moral. Sin embargo, la deconstrucción reveló, debido a su malformación y vulgarización, su incapacidad para contactar con la vida, con el hombre. El problema fue –o es– que la deconstrucción acabó convirtiéndose en un movimiento intelectual, no vital, separando la vida y los textos, por lo tanto su movimiento fue incompleto, no incorrecto sino sin transformación, y aquí hallamos la diferencia fundamental con Lispector, y es que la autora brasileña nunca distinguió su vida, estar viviendo, ir hacia la vida, con su producción intelectual, aún más, Lispector nunca entendió su escritura como producción intelectual sino únicamente como forma de vida, aprendizaje de y para la vida, transformación continua. Podemos recordar al respecto numerosas anécdotas como su entusiasmo cuando Guimarães de Rosa dijo de sus libros que los leía “no por la literatura sino por la vida” (Lispector, 2005: 104) así como su rechazo a ser considerada una intelectual:

Otra cosa que no parecen comprender los otros es cuando dicen que soy una intelectual y yo digo que no lo soy. De nuevo, no se trata de modestia y sí de una realidad que ni de lejos me hiere. Ser intelectual es usar sobre todo la inteligencia, lo que no hago: lo que uso es la intuición, el instinto. Ser intelectual es también tener cultura, y yo soy tan mala lectora que, ahora, ya sin pudor, digo que no tengo realmente cultura. Ni siquiera leí obras importantes de la humanidad. Además de leer poco: sólo leí mucho y leí ávidamente lo que me cayera en las manos, entre los trece y los quince años de edad. Después pasé a leer esporádicamente, sin orientación de nadie. Esto para no confesar –y esto lo digo con algo de vergüenza– que durante años sólo leía novelas policiales. Hoy en día, a pesar de tener muchas veces pereza para escribir, llego de vez en cuando a tener más pereza para leer que para escribir.

Literata tampoco soy porque no hice del hecho de escribir libros “una profesión” ni una “carrera”. Los escribí recién cuando espontáneamente me surgieron, y sólo cuando realmente quise. ¿Soy una aficionada?

¿Qué soy entonces? Soy una persona que tiene un corazón que a veces se da cuenta, soy una persona que quiso poner en palabras un mundo ininteligible y un mundo impalpable. Sobre todo una persona cuyo corazón late de levísima alegría cuando logra en una frase decir algo sobre la vida humana o animal. (Lispector, 2005: 159).

Pero no hemos de considerar a Lispector como una escritora de poca formación literaria y escasa capacidad intelectual aunque ella misma lo asegurara. Los textos de Lispector nos muestran su habilidad para apreciar lo mínimo, los matices. En numerosas ocasiones ante un texto de Lispector el lector se siente desarmado, sin argumentos, sin instrumentos con los que poder desglosar y analizar el fenómeno complejo, bello y contradictoriamente bello ante el que estamos expuestos. El lenguaje en Clarice Lispector no es lenguaje sino epifanías [3], descubrimiento del mundo, formamos parte y no podemos separarnos de aquello que tocamos, conociéndonos. Y aquí es donde entendemos el rechazo por lo “intelectual”, porque lo intelectual es lo separado, lo no imbricado, la distinción entre un sujeto y un objeto, distinción entre un sujeto que escribe, sujeto que dice, y un objeto que recibe esa escritura, reforzamiento del yo. Para Lispector esta separación era algo que no tenía nada que ver con lo que ella hacía cuando escribía. Su escritura era una escritura sucia, impura, desbordada, entrecruzada en ambas direcciones, perdiendo consigo el sentido de la dirección entre el texto, el escritor y el lector, por ello no era literatura porque no eran géneros literarios ni recursos, no era intelectual porque no era la conclusión y su catalogación, pero esto no la convertía en una escritora inculta sino dueña de una inteligencia que parecía intuición y que en cierto modo lo era, dilucidando, sin sustitución. Precisamente por esta inteligencia de la rugosidad, inteligencia de la minucia y que podríamos denominar intuición, sensibilidad, posicionamiento en el mundo, Lispector pudo llegar hasta donde la deconstrucción no alcanzaría, incluso a pesar de que partió del mismo punto de partida de ésta, a pesar de su desconfianza por el lenguaje, Lispector dio una vuelta de tuerca a la crisis del sujeto y devolvió la palabra a una corporalidad anterior, y anterior no en cuanto anterior a la Postmodernidad y Modernidad, sino anterior en tanto que nuestros sentidos y vivencia son anteriores, impersonales, otros, mi compromiso con el otro. Lispector cumplió con la exigencia de Adorno porque esa exigencia era la exigencia de estar en el mundo, con toda su crudeza, atravesados de parte a parte. La deconstrucción no nos sirve de nada si luego no somos capaces de cruzar el desierto, no sólo contemplarlo, no sólo convocarlo, ni tan siquiera permanecer en él, sino cruzarlo.

Algunos críticos como Cláudia Nina [4] han distinguido en la obra de Lispector dos grandes fases. La primera de estas dos fases entroncaría las obras más convencionales, esto es, las primeras novelas de Lispector como *Cerca del corazón salvaje* y *La ciudad sitiada* hasta llegar a *La manzana en la oscuridad*. En esta primera fase nos encontraríamos, según Nina, con novelas que reproducen una estructura más lineal, sedentaria. La segunda fase se iniciaría con *La pasión según G.H* hasta llegar al final de su producción, sus dos novelas póstumas *Un soplo de vida* y *La hora de la estrella*. Este segundo conjunto lo compondrían por tanto los títulos que por momentos sobrepasan lo que generalmente denominamos novela siendo quizá más adecuado referirnos a ella como sensaciones, cruce, improvisación o incluso, tal y como veremos en las siguientes páginas de este artículo, cosmogonía, mito. Sin embargo, según mi percepción, no hay una distinción neta entre dos periodos de la escritura lispectoriana. Considero injusto separarla en dos fases, pues más que fases con la obra de Lispector estamos ante un trayecto, que tampoco evolución sino aprendizaje, búsqueda, y un punto de inflexión fundamental en este trayecto fue *La manzana en la oscuridad*: “Pensó que con ese crimen había ejecutado su primer acto de hombre. Sí. Valientemente había hecho lo que todo hombre tenía que hacer con su vida: destruirla. Para reconstruirla en sus propios términos”(Lispector, 2003: 136) . *La manzana en la oscuridad* relata un proceso de deconstrucción del sujeto y su lenguaje y una posterior reconstitución, reconstitución tortuosa, dolorosa, entorpecida y a la vez clara, sin separación. En cierto modo, *La manzana en la oscuridad* es un reflejo del conjunto de la obra de Lispector: desde el crimen, es decir, desde la deconstrucción, la desintegración del sujeto, hasta, o más que

hasta hacia, el aprendizaje de un nuevo modo de ser y habitar, hallazgo de las emociones elementales, palabras elementales que son palabras que hacen, lenguaje y desierto, lenguaje, acto. Pero esta deconstrucción, este aprendizaje e ir hacia, lo encontramos ya en la primera novela de Lispector así como en todos sus cuentos e incluso en sus crónicas [5], porque en todo momento lo único que a Lispector le importó cuando escribía fue tender la mano, acercarse hasta, desvelar, el aprendizaje y la vida, lo que sucedía fuera del yo y que era precisamente lo que nos constituía, o mejor dicho, lo que nos reconstituía, devueltos. Con *Cerca del corazón salvaje* quizá estemos ante una estructura digamos más convencional en tanto que los personajes son nítidos, se nos presenta la infancia de Juana, su madurez, sus relaciones con los otros y finalmente la resolución, algo ha sucedido, pero sin embargo la actitud en *Cerca del corazón salvaje*, y digo actitud que no estilo, pues el estilo es desprendido y en cambio la actitud es la posición del lenguaje, el lugar desde donde hablo, la actitud de Lispector ya era la misma que sería hasta el final, la misma desde la delgadez de Juana hasta las últimas palabras de Ángela, era la actitud del que emprende un viaje, formación de un ser, nacíamos:

No, ningún Dios, quiero estar sola. Y un día vendrá, sí, un día vendrá en mí la capacidad tan roja y afirmativa como clara y suave, un día lo que yo haga será ciegamente, seguramente, inconscientemente, pisando en mí, en mi verdad, tan íntegramente lanzada en lo que haga que seré incapaz de hablar, sobre todo un día vendrá en que todo mi movimiento será creación, nacimiento, quemaré todas las naves que existen dentro de mí, me demostraré a mí misma que nada hay que temer, que todo lo que yo sea será siempre donde haya un mujer con mi principio, alzaré dentro de mí lo que soy un día, a un gesto mío ondas se levantarán poderosas, agua pura sumergiendo la duda, clara consciencia, seré fuerte como el alma de un animal y cuando hable serán palabras no pausadas y lentas, no levemente sentidas, no llenas de voluntad de humanidad, no el pasado corroyendo el futuro, lo que yo diga sonará fatal e íntegro, no habrá ningún espacio dentro de mí para que sepa que existe el tiempo, los hombres, las dimensiones, no habrá ningún espacio dentro de mí para notar siquiera que estaré creando instante por instante, no instante por instante: siempre fundido, porque entonces viviré más que en la infancia, seré brutal y mal hecha como una piedra, seré leve y vaga como lo que se siente y no se entiende, me rebasará en ondas, ah, Dios, y que todo venga y caiga sobre mí, hasta la incomprensión de mí misma en ciertos momentos blancos porque basta cumplirme y entonces nada impedirá mi camino hacia la muerte sin miedo, de cualquier lucha o descanso me levantaré fuerte y bella como un caballo nuevo. (Lispector: 1977: 210)

Obviamente, ha habido una transformación en la escritura de Lispector, pero esta transformación es la transformación de quien fue fiel a una misma causa, su lucidez, su vida, y esta causa, esta lucidez, esta vida, se ha despojado de todo lo sobrante, y afinando su alcance, una vez alcanzado su destino, ha regresado sobre nosotros.

3. La despersonalización del sujeto, la intensidad del otro.

La reconstitución del lenguaje de Clarice Lispector, su concepción y práctica de la escritura como medio de aprendizaje, no deben ser confundidos con ingenuidad ni mucho menos con un intento por retomar los principios de la Modernidad, sino justamente con el último movimiento de la deconstrucción, la lucidez de Clarice Lispector, su implicación, pues esta reconstitución de la palabra, esta palabra que será vida, transformación, hacia el otro, sólo fue alcanzado por Lispector tras someter a la palabra a un proceso de vigilancia y

sedimentación. 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 [6]. Tomando la palabra entre sus manos, la palabra fue abierta, depositada a la intemperie de su significado, todas las acepciones y las no acepciones, todas las posibilidades, palabra atravesada por la afirmación y la negación, las posiciones sintácticas, su desplazamiento, su tensión [7]: "Quiero la verdad que sólo me es dada a través de su opuesto, de la no verdad" (Lispector, 2006: 94). Uno de los ejemplos más explícitos de este socavamiento lingüístico lo encontramos en su cuento *El huevo y la gallina*:

Por la mañana en la cocina, sobre la mesa, veo el huevo.

Miro el huevo con una sola mirada. Inmediatamente advierto que no se puede estar viendo un huevo. Ver un huevo no permanece nunca en el presente: apenas veo un huevo y ya se vuelve haber visto un huevo hace tres milenios. En el preciso instante de verse el huevo este, es el recuerdo de un huevo. Solamente ve el huevo quien ya lo ha visto. Al ver el huevo es demasiado tarde: huevo visto, huevo perdido. Ver el huevo es la promesa de llegar un día a ver el huevo. Mirada corta e indivisible; si es que hay pensamiento; no hay; hay huevo. Mirar es el instrumento necesario que, después de usarlo, tiraré. Me quedaré con el huevo. El huevo no tiene un sí mismo. Individualmente no existe.

Ver el huevo es imposible: el huevo es supervisible como hay sonidos supersónicos. Nadie es capaz de ver el huevo. ¿El perro ve el huevo? Sólo las máquinas ven el huevo. La grúa ve el huevo. Cuando yo era antigua fui depositaria del huevo y caminé suavemente para no derramar el silencio del huevo. Cuando morí, me sacaron el huevo con cuidado. Todavía estaba vivo. Sólo quien viera el mundo vería el huevo. Como el mundo, el huevo es obvio. (Lispector: 2008b: 197)

En primer lugar, estamos ante una manifestación del sentido del humor lispectoriano, ese sentido del humor que sensibiliza todos los lenguaje y nos aproxima, pues en este cuento Lispector realiza una parodia a ese acertijo popular sobre qué fue antes, el huevo o la gallina, y en esa parodia, en esta broma, está la dulzura del hombre, su subversión, desmontar y amar, trastocar y comprender, no ser serios, no ser rígidos, inteligencia del juego. Por otro lado, el huevo es un símbolo que nos remite a los relatos cosmogónicos porque el huevo es el origen y el núcleo, lo adentro y secreto, donde surgiremos, y el hecho de que Lispector utilice el huevo, justamente sea el huevo el objeto tomado en este relato, siendo el huevo no sólo símbolo sino también la cosa huevo, revela su intento por llegar al corazón de los símbolos elementales, los símbolos de la creación, su afán por desmontarlos y a la vez reencontrarlos. Tampoco podemos obviar el otro elemento principal del relato, la gallina, un elemento o mejor dicho un personaje con cierta recurrencia en Lispector al igual que tantos otros animales. La presencia de los animales en Lispector es muy importante pues los animales son el encuentro, el otro como irreductible, no mi doble sino radicalmente otro, enfrentados, afuera, haciéndonos duros y concretos, gruesos, involucrados. El animal nos enseña porque no es nosotros y nunca lo será, la sustitución imposible, todos los cuerpos, diferencia, escucha: "An animal never substitutes one thing for another", says Clarice. It could be said that an animal does not speak, therefore it cannot substitute one thing for another. True, but I am good to remember that replacing is an act that is not simple and that is to be questioned. Substitution, the foundation of the symbolic order, also functions as repression" (Cixous, 1990: 12).

En *El huevo y la gallina* Lispector nos abre el lenguaje a través de sus múltiples posiciones, sus variaciones, explotando su semántica y dejándonos a nosotros, desde la abundancia de la gallina y el huevo, desde su suma y resta, dejándonos en nada, conciencia

disuelta, cuerpo. Este relato tiene algo de conjuro, de devolución a un lenguaje cuyo fin no es la descripción sino la transformación, el acto, hacer con las palabras y que las palabras se pierdan, movernos con las palabras y a la vez abandonarlas: "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" (Lispector: 2008a:24) No es de extrañar que Lispector optara por leer este texto cuando asistió como conferenciante a un congreso de brujería [8], pues aunque su gesto no estuvo exento de parodia, y aquí tenemos una parodia de la parodia, no podemos negar que hay algo alquímico en estas páginas, un cambio en la sustancias, en los estados, una depuración de los elementos. Al final del relato hemos perdido al huevo y a la gallina pero a la vez algo hemos obtenido, echándonos hacia atrás nos habíamos reencontrado.

Cuando Lispector abre el lenguaje está desposeyéndolo de toda su subjetividad, de todo el contenido del yo. La crisis del sujeto moderno iba vinculada, como ya expuse, con la crisis del lenguaje, por ello atacar el lenguaje era desconfiar del sujeto. Sin embargo, Lispector concibió un lenguaje que sirviera precisamente para borrar al sujeto, para alcanzar la impersonalidad, el yo como otro, el hombre anterior, el animal, pues allí estaría la vida, a ras de suelo, elementales, físicos, externos. La despersonalización del sujeto se alcanzaba a través de este proceso de socavamiento, travesía de lo opuesto, que se evidencia en *El huevo y la gallina* pero que igualmente era la estructura de fondo, raíz y primer crecimiento, de muchos de sus textos como *La pasión según G.H.*, *Un soplo de vida* y *La hora de la estrella*. En la primera página de *La pasión según G.H.*, como preámbulo de la novela, Lispector nos dice que "El acercamiento, a lo que quiera que sea, se hace de modo gradual y penoso, atravesando incluso lo contrario de aquello a lo que uno se aproxima" (Lispector, 2005: 7). En cuanto a *La hora de la estrella* y *Un soplo de vida*, nos hallamos ante una exploración y sedimentación de los roles de autor y personaje, abriendo sus voces entre sí, perdiéndolas hasta nuestro contacto, desnudos. 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. La despersonalización del sujeto, la formación de la cosa, neutralidad de la palabra, tenía como fin en Lispector no la negación de la vida sino justamente su obtención, un instante de plenitud y revelación, porque la vida era antigua, seca, y en la abstracción, despersonalización de las formas, palabra sin palabra, hallábamos nuestra intensidad, nuestra sensación directa, sin intermediarios, pues mientras la subjetividad es sustitutiva y justificadora, la abstracción es la escucha, tiempo que fluye, agua viva:

The *is* of the subject goes over into another domain, that of the inanimate object or of the animal. This is possible only through a double evacuation of meaning. The chair is, the thing is without meaning, without telos, without telos, without end, so that it can be invested by the subject who speaks of the thing. What one reads in the text is how

the thing receives, how it becomes the is of the subject. The thing is empty of itself. (Cixous: 1990: 22)

En los años sesenta artista como Mark Rothko, Jackson Pollock o Zao Wou Ki entre otros efectuarán lo que se ha dado a llamar pintura abstracta, es decir, pintura no figurativa, una pintura donde el centro, o descentro, era la materia, la disposición, el color, nuestra sensación haciéndonos otro, y otro porque toda sensación nos hace otros, contemplar: alterarse. La pintura abstracta era el despojamiento de la mirada, la desintegración del sujeto mediante la anulación de la separación entre el yo y el tú. El observador frente al lienzo penetra en esa abstracción, se introduce en esa materialidad disolviéndose en ella, o más que disolviéndose convirtiéndose en ella, hallazgo del núcleo del ser que no es esencia del ser sino materia del ser, y creado, por crear, el observador se ha retraído lienzo. Rothko, a través de la impersonalidad, sus cuadros donde el color se expone y matiza, se abre y muestra, nos transmite una experiencia que podríamos aproximar a la experiencia mística, y mística porque la exposición del cuerpo es Dios, entendiendo Dios como otro, ineludible, en frente, y lanzados fuera, hemos escuchado:

El impulso de abstracción nace del rechazo al propio ser creado; el “vuelo mágico” del chamán que se dirige hacia la experiencia unitiva pone las bases para una concepción de la muerte simbólica al yo personal y abre las vías al conocimiento del Otro en uno mismo. La imagen desnuda es el espejo en el que se puede contemplar el ser que ha vuelto a nacer en el rostro sin figura, y silencioso, de la naturaleza primordial, abandonada con la creación. Contemplar la opacidad de los grandes muros de Rothko es atravesar el infinito de representaciones especulares y llegar a ser un Otro en virtud de la imagen. (Vega, 2002: 108).

La obra de Lispector está vinculada a este proceso de abstracción pictórica cuyo fin es el contacto con el otro, revelación del mundo. En primer lugar, no podemos pasar por alto que Lispector sintió un interés muy concreto hacia este tipo de pintura, pues hemos de recordar que ella misma pintó numerosos cuadros que podríamos adscribir a esta tendencia artística. Pero además, Lispector hizo que la protagonista de *Agua viva* fuera pintora, y esto no es un detalle secundario sino de gran importancia [9]. En *Agua viva* la despersonalización del sujeto se transmuta en una voz intensísima y nuclear, voz que describe sensaciones, voz-tú reconociéndose, reconociéndote, y en este proceso de llegada al otro, la escritura de Clarice Lispector se asemeja a la pintura abstracta en tanto escritura despersonalizada, escritura cuerpo, sin reflejo: “Sólo una persona muy delicada puede entrar en una habitación vacía donde hay un espejo vacío, y con una tal levedad, con una tal ausencia de sí mismo, que la imagen no se marque. Como premio esa persona delicada habrá penetrado entonces en uno de los secretos inviolables de las cosas, habrá visto el espejo propiamente dicho” (Lispector, 2008a: 83). Como acabo de decir, la protagonista de *Agua viva* es pintora, pero todos los personajes de Lispector podrían poseer esta misma profesión ya que todos estos personajes, si es que podemos hablar de personajes siendo quizá más correcto hablar de miradas, todos sus personajes y miradas participan de la visión del pintor abstracto, neutralidad del yo, intimidad de la existencia. Las epifanías lispectorianas se suceden como consecuencia de un proceso de despersonalización en el que el sujeto abandona su yo, su individualidad y biografía, para situarse frente a la sustancia neutra del mundo, sustancia de la creación que es sustancia última, el *it* de *Agua viva* o la cucaracha en *La pasión según G.H.*, el hombre sustraído hasta hombre posible, mujer antigua.

La impersonalidad del lenguaje para nuestra transformación y contacto, conocimiento, nos aleja de lo que habitualmente entendemos por literatura y nos acerca a la narración de los

cuentos populares, los relatos sagrados. De esta manera, considero que los textos de Lispector no forman parte de la literatura tal y como ésta ha sido entendida por la Modernidad y también en la Postmodernidad, esa intertextualidad del pop art, y desde este punto de visto comprendo el rechazo de la propia Clarice Lispector a considerarse literata, así como su oposición a que sus obras sean interpretadas como continuadora de una tradición literaria. Aunque no es posible negar la vinculación que la escritora brasileña presenta con narradoras como Virginia Woolf y Katherine Mansfield así como con pensadores como Nietzsche y Heidegger, si nos limitáramos a interpretar su obra como una estructura descendente perderíamos lo que es más importante y aún en la obra de Lispector, esto es, y tal y como ya vimos, su aprendizaje y vida, acercándonos, hasta aquí. Si nos basamos en lo que los textos de Lispector hacen, en cómo funcionan sobre nosotros despojando al lenguaje y despojándonos, nuestro regreso, sería más certero vincularla con los cuentos populares que con la literatura contemporánea. Los cuentos populares muestran el proceso de transformación y contacto de un sujeto despersonalizado y apenas: la joven, el joven, el hombre, la mujer, el pescador, una manos que trabajan, y esto desde un lenguaje elemental y concreto donde los símbolos son seres vivos, las palabras son animales, son plantas, y alimentándonos, los símbolos han dejado de ser símbolos, las palabras nos fortalecen como pan y grasa, mi humildad. Estos cuentos tradicionales, relatos sagrados, cosmogonía íntima, son curación del hombre, aprendizaje fundamental en el que el oyente del cuento participa del proceso de transformación desde su propia desnudez, ascética del lector, las palabras son duras y sin porosidad. En los textos de Lispector, a través de un proceso de despersonalización de la voz narrativa y la utilización o dirección de un lenguaje que es vivo y afuera, sencillez de cuerpo expuesto y susceptible a la herida, retornamos a la experiencia de los discursos sagrados, narración anónima, cuya finalidad era alcanzar el origen del hombre, nuestra reconstitución. El valor de la obra de Lispector, entendiéndolo por valor nuestra vida, lo encontramos en este núcleo que tocamos, en esta transformación de la que nos hacemos partícipes, curación del sujeto e inicio del otro.

NOTAS

[1] No podemos sino recordar al respecto el itinerario que traza Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*: “Este doble movimiento propio del cogito moderno explica por qué el "pienso" no conduce a la evidencia del "soy" (...). ¿Acaso puede decir, en efecto, que soy este lenguaje que hablo y en el que mi pensamiento se desliza al grado de encontrar en él el sistema de todas sus posibilidades propias, pero que, sin embargo, no existe más que en la pesantez de sedimentaciones que no será capaz de actualizar por completo? ¿Puedo decir que soy este trabajo que hago con mis manos, pero que se me escapa no sólo cuando lo he terminado, sino antes mismo de que lo haya iniciado? ¿Puedo decir que soy esta vida que siento en el fondo de mí, pero que me envuelve a la vez por el tiempo formidable que desarrolla consigo y que me levante por un instante en su cumbre, pero también por el tiempo inminente que me prescribe mi muerte? Puedo decir con igual justeza que soy y que no soy todo esto; el cogito no conduce a una afirmación del ser, sino que se abre justamente a toda una serie de interrogaciones en las que se pregunta por el ser (...). Se instaura una forma de reflexión muy alejada del cartesianismo y del análisis kantiano, en la que se plantea por primera vez la interrogación acerca del ser del hombre en esta dimensión de acuerdo con la cual el pensamiento se dirige a lo impensado y se articula en él”. (Foucault, 2006: 154).

[2] “This book makes three arguments: first, that the style and structuring of Clarice Lispector’s novels, stories and crônicas (*chronicles*) exemplify the issues addressed by poststructural theory; second, that her essentially poststructural *textes* also show, chiefly by means of their singular characters, the human face of poststructuralism -the implications this mode of thought has for the public and private identities of real men and women, particularly women; and third, that her narratives are driven by a sense of unfulfilled desire in which her characters develop more as conflicted and fragmented poststructural sites than as stable presences, and that, in a context heavily freighted with both psychosexual and sociopolitical significance, they embody the *désir de l’Autre* (*the desire of the Other*) that Lacan speaks of in *Écrits*”. (Fitz, 2001: 26).

[3] Sá, O., *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

[4] Nina, C., *A palabra usurpada. Exilio e nomadismo na obra de Clarice Lispector*. Porto Alegre: EDIPUCR, 2003.

[5] Una de las novelas de Lispector en las que más se evidencia esta concepción de la literatura como medio de aprendizaje, formación del ser, fue en *Aprendizaje o el libro de los placeres*: “Había experimentado alguna cosa que parecía redimir a la condición humana, aunque al mismo tiempo se acentuasen los estrechos límites de esa condición. Y justamente porque después de la gracia la condición humana se revelaba en su pobreza implorante, se aprendía a amar más, a esperar más. Se pasaba a tener una especie de confianza en el sufrimiento y en sus caminos tantas veces intolerables”. Lispector, C., *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Madrid: Siruela, 2005.

[6] La crítica Olga de Sá llamaría a este procedimiento lispectoriano, a este cerco al lenguaje, “la travesía de lo opuesto”. Sá, O., *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.

[7] Si hace unas páginas hice referencia a Paul Celan, no puedo ahora sino volver a él, ya que este socavamiento de la palabra nos remite a su poema *Habla tú también*, donde leemos: “Habla - / pero no separes el no del sí. / Da a tu proverbio también sentido: dale sombra. / Dale sombra bastante, / dale toda la que / sabes repartida en redor de ti entre / la medianoche, el mediodía y la medianoche. / Mira alrededor: / mira como en torno todo deviene vivo - / ¡Por la muerte! ¡Vivo! / Verdad dice quien dice sombra. / Ya sin embargo se reduce el lugar donde te tienes: / ¿adónde irás ahora, expoliado de sombra, adónde? (Sube. Tantea hacia arriba. / ¡Más escaso devienes, más irreconocible, más fino! / más fino: un filamento, / por el que bajar quiere la estrella: / para nadar hondo, en el fondo, / donde ella se ve brillar: / en el escarceo / de palabras peregrinas”. (Celan, 2000: 108).

[8] Clarice Lispector cuenta en una de sus entrevistas cómo le ofrecieron asistir a un congreso de brujería así como su decisión de leer en su ponencia el cuento de *El huevo y la gallina*. (Lispector, C., “VIII. Declaraciones autobiográficas y literarias”, *Derivas y Ficciones Aparte*, Enero-Abril 2008, 51.62)

[9] *Agua viva* empieza con una cita de Michel Seuphor que no podemos sino evocar en este momento: “Debería existir una pintura totalmente libre de la dependencia de la figura -el objeto- que, como la música, no ilustra nada, no cuenta una historia y no lanza un mito. Esa pintura se contenta con evocar los reinos incommunicables del espíritu, donde el sueño se convierte en pensamiento, donde el trazo se convierte en existencia”. (Lispector, 2008a: 12)

BIBLIOGRAFÍA

- Celan, P., *Obras completas*. Madrid: Trotta, 2000.
- Cixous, H., *Reading with Clarice Lispector*. Minnesota: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Costafreda, A., *Obra poética*. Gijón: editorial Júgar, 1978.
- Fitz, E., *Sexuality and being in the poststructuralist universe of Clarice Lispector*. Texas: University of Texas Spres, 2001.
- Foucault, M., *Las palabras y las cosas*. Madrid: Editorial Siglo XXI, 2006, pág. 316.
- Jaccottet, P., *Antología personal*. Barcelona: Igitur, 2002.
- Lispector, C., *Agua viva*. Madrid: Siruela, 2008a.
- Lispector, C., *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Madrid: Siruela, 2005.
- Lispector, C., *Cerca del corazón salvaje*. Madrid: Alfaguara, 1977.
- Lispector, C., *Cuentos reunidos*. Madrid: Siruela, 2008b.
- Lispector, C., "III. Declaraciones autobiográficas y literarias", *Shangrila, derivas y ficciones aparte*, Enero-Abril 2008c, 18-28.
- Lispector, C., "VIII. Declaraciones autobiográficas y literarias", *Shangrila, derivas y ficciones aparte*, Enero-Abril 2008d, 51.62.
- Lispector, C., *La manzana en la oscuridad*. Madrid: Siruela, 2003.
- Lispector, C., *La pasión según G.H.* Barcelona: El Aleph, 2008.–Lispector, C., *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005
- Lispector, C., *Un soplo de vida*. Madrid: Siruela, 2006
- Nina, C., *A palabra usurpada. Exilio e nomadismo na obra de Clarice Lispector*. Porto Alegre: EDIPUCR, 2003.
- Sá, O., *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- Sá, O., *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.
- Vega, A., *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*. Madrid: Trotta, 2002.

2

Lo sagrado y lo trascendente



Água viva: representación del paraíso y del caos

Antonio Maura
Crítico y escritor
amauraba@gmail.com

RESUMEN

Entre otras posibles interpretaciones, la obra de Clarice Lispector acepta una lectura a la luz de la tradición religiosa judaica. En este sentido, supone una reflexión sobre los grandes temas bíblicos como es el caso de su ficción *Água viva*, que describe algunos aspectos del Jardín del Edén y de la figura de Lilit, la mujer que habitó aquel lugar previo a la distinción entre el bien y el mal.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector, narrativa brasileña

Se dice en *Génesis* que Dios plantó “un jardín en Edén, al oriente”, un jardín lleno de “toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín, el árbol de la vida.” “De Edén”, continúa diciendo, “salía un río que regaba el jardín, y desde allí se repartía en cuatro brazos.” (Génesis 1975: 2, 8) En aquel jardín del oriente había flores extrañas, dotadas con una rara vitalidad: claveles agresivos con un perfume de “algún modo mortal”: eran de color rojo que berreaban en “violenta belleza”, blancos que recordaban “el pequeño ataúd de un niño difunto.” Había también violetas “introvertidas y profundas”, que se escondían “para poder captar el propio secreto” que, contrariamente a los claveles, no gritaban nunca su perfume: “Violeta dice levedades que no se pueden decir.” En aquel jardín podían verse también margaritas alegres, de “gracia infantil”, orquídeas “antipáticas”, jazmines “de manos dadas” y crisantemos de “profunda alegría” que hablaban “a través del color y del despeinado”, porque el crisantemo “es flor que decabelladamente controla la propia salvajería.” Y había también rosas, cuyo perfume es “un misterio loco”, que “cuando es profundamente aspirado toca en el fondo íntimo del corazón y deja el interior del cuerpo todo perfumado.” (Lispector 1980: 55-57)¹

¹ Las traducciones de *Água Viva*, como de los otros libros citados en este trabajo, son del autor de estas páginas.

Es así como nos describe Clarice Lispector, en su ficción *Água Viva*, aquella rara floración del primer jardín, cuando las plantas alentaban libremente siguiendo sus propios impulsos, cuando había caballos sueltos y, de noche, “el caballo blanco -rey de la naturaleza- lanzaba a lo alto su largo relincho de gloria”, cuando el tigre lamía sus fauces después de haber devorado a su presa. Había pájaros, nos dice la escritora brasileña, en aquel lugar que, como místicos, levitaban con esa levedad que da desprenderse del suelo para entregarse a un aire cargado de perfumes. Y también un “tronco lujurioso” del que esta mujer, que se pasea por las raras frondas del origen, afirma que “está ligado a la raíz que penetra en nosotros en la tierra.”

Pocas veces tiene uno la oportunidad de descubrir en un libro tal bella descripción de paisajes y de seres moviéndose en completa libertad, tan íntimamente embriagados de sí mismos que nada necesitan para justificar su existencia. Clarice Lispector escribió este breve libro, que no alcanza las cien páginas, a lo largo de tres largos años. Alexandrino Severino,² que estudió la génesis de la obra, nos cuenta que la primera versión es de julio de 1971 y que recibía el título de *Atrás do Pensamento. Monólogo com a Vida*. Un año más tarde la escritora decide interrumpirlo porque “no estaba consiguiendo lo que quería alcanzar” y, entonces, se refiere al libro como *Objeto Gritante*. En agosto de 1973, la Editorial Artenova publicaba este original, bastante más reducido, con el título de *Água Viva*. *Água Viva* es, como nos recuerda Nádia Batella Gótlip en su biografía de Clarice,³ una suma de fragmentos tomados de una y otra parte, de relatos, de artículos previamente publicados en el *Jornal do Brasil*, donde la escritora trabajó siete años, e incluso de su anterior novela, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Su biógrafa nos hace notar también 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 fluído, fluídamente, queriendo captar la fuente primitiva.” (Gotlib 1995: 410) Y Hélène Cixous, en un espléndido ensayo sobre la obra, nos indica que el texto invita a ser leído como quien nadase o se deslizase por el agua. (Cixous 1990: 28) Lectura en el agua, porque el libro es un manantial de agua viva que brota como el llanto de un recién nacido, con su vitalidad y su inocencia: es agua discurriendo, voz aventándose, abriendo surcos en un espacio de silencio, es respiración, es fluído sanguíneo circulando en el incierto, inmenso organismo del Universo. “El texto es en sí mismo una metáfora, una metáfora que no es metáfora sino agua viva”, subraya Hélène Cixous. (Cixous 1990: 17) El intento de la escritora no es traducir al lenguaje una experiencia, sino escribir con el mismo gesto, con el mismo aliento de lo que se quiere expresar. No hay traducción, hay vida circulando en ondas, como agua y como música, como la melodía que podría interpretar un “cuarteto de nervios.” (Lispector 1980: 82)

“Un manatíal brotaba de la tierra, y regaba toda la superficie del suelo”, se dice en *Génesis*. De él nacerían los cuatro ríos que fertilizarían la tierra, que alimentarían los ganados y darían un espacio habitable a los humanos. Todas las aguas, pues, tienen un origen en ese manatíal cristalino, cantarín, que borbotea en el origen de los orígenes, en aquel legendario Jardín de Edén.

Pero no todo eran pájaros en libertad que se despegaban, flotantes, del duro terruño al que les fijaba la gravedad, no todo eran tigres que, lúbricos, pasaban su larga y codiciosa lengua por sus fauces chorreantes de sangre, no todo eran flores despertando con frescura de doncellas. Había también en aquel jardín oscuros animales

² Alexandrino Severino, «As duas versões de *Água Viva*» en Remate de Males, Campinas, 1989.

³ Nádia Batella Gótlip, *Uma vida que se conta*. São Paulo, 1995.

que se arrastraban por el limo, por el interior de “grutas extravagantes y peligrosas, talismanes de la tierra, donde se unen estalactitas, fósiles y piedras, y donde los bichos que han enloquecido por su propia naturaleza maléfica buscan refugio.” (Lispector 1980: 15) “Las grutas son mi infierno”, dice esa mujer que se pasea por las raras frondas del paraíso:

Gruta siempre soñadora con sus neblinas [...], espantosa, esotérica, reverdecida en el limo del tiempo. Dentro de la caverna oscura centellean colgadas las ratas con las alas en forma de cruz de los murciélagos. Veo arañas peludas y negras. Ratonés y ratas de agua corren espantados por el suelo y por las paredes. Entre las piedras el escorpión. Cangrejos, iguales a ellos mismos desde la prehistoria, a través de muertes y nacimientos, parecerían bestias amanecedoras si fuesen del tamaño de un hombre. Cucarachas viejas se arrastran por la penumbra. Y todo eso soy yo.

¿Cuál es la identidad de esa mujer que habla con la frescura de una fuente y la pestilencia de un albañal, y que se pasea libremente por los paisajes del origen, por los jardines de Edén?

En el texto cabalístico del siglo XI, que se conoce como *El Zohar o Libro del Esplendor*, se nos explica:

El nombre de Adam comprendía al varón y a la hembra.⁴ La hembra fue ligada al lado del varón hasta que Dios lo arrojó en un profundo sueño, durante el cual yació en el lugar del Templo. Entonces Dios la aserró de él y la adornó como una novia y la trajo a él, como está escrito: «Y tomó una de sus costillas, y cerró con carne en su lugar». En un libro antiguo encontré asentado que la palabra «una» significa aquí «una mujer», es decir, la Lilit original, que estuvo con él y concibió de él. (Zohar 1977: Tomo I, 113)

Como sugiere el autor del *Zohar* no fue Eva, sino Lilit la primera mujer que estuvo con Adán. En *Génesis* se dice también que, cuando Dios modeló a una hembra de la costilla que había arrancado a Adán, éste exclamó: “Esta vez sí que es el hueso de mis huesos y carne de mi carne.” (Génesis 1975: 2, 23.) Y si el primer hombre exclamó de la forma en la que lo hizo, es porque antes hubo otra mujer. Una mujer que, con la naturalidad de una fiera salvaje y la sensualidad de una flor, se paseaba libremente por los campos de Edén. Una hembra que estaba a la misma altura que el varón porque Adán, así lo recuerda *El Zohar*, significa tanto hombre como mujer.

Gerschom Scholem comenta que “la leyenda sobre la mujer anterior a la creación de Eva se fusiona con la leyenda más antigua de Lilit”, de la que el erudito hebreo encuentra rastros en la demonología babilónica y sumeria. “Aquella que vuela por las moradas de la oscuridad”, como reza en una inscripción del siglo VII u VIII encontrada al norte de Siria, es con el tiempo “la reina del ámbito de las fuerzas del mal [...], donde desempeña una función paralela a la de la Sehiná (Presencia Divina) en el mundo de la santidad: [...] Lilit es la madre de las gentes impías [...] y gobierna sobre todo lo que es impuro.” (Scholem 1996: 178-183)

Por su parte la voz que habla en *Água Viva* dice:

⁴ Ideas parecidas defiende Yosef Chiquitilla en su obra, del siglo XI, *El secreto de la unión de David y Betsabé*. Existe una versión española (Barcelona, 1994). Gerschom Scholem habla de las influencias recíprocas que unían a Moisés de León (posible autor de *El Zohar*) y Yosef Chiquitilla.

...Conozco también otra vida. La conozco, la quiero y la devoro truculentamente. Es una vida de violencia mágica. Es misteriosa y hechizante. En ella las cobras se enlazan mientras tiemblan las estrellas. Gotas de agua rezuman en la oscuridad fosforescente de la gruta. En esa oscuridad las flores se entrelazan en un jardín feérico y húmedo. Y yo soy la hechicera de esa bacanal muda. (Lispector 1980: 72)

¿No es esta la voz de Lilit, la mujer que supo pasearse libremente por las frondas del origen, en aquel jardín en el que no había pecado ni santidad? Esa mujer que “con una alegría profunda”, con una “felicidad diabólica” nos cuenta, nos habla, nos grita, nos sugiere, nos embelesa, nos introduce en los misterios ocultos de la vida, se confiesa y usa nuestras palabras para confesarse con nuestra voz, así como lo hace con el suspiro de una violeta, con el rugido de una pantera o el relincho de una yegüa agreste. No es un hombre el que camina por este jardín clariceano, por este brillante y contemporáneo paraíso, sino una mujer, una hembra maldita porque es capaz de ser libre, de decirlo y de sentirlo, y como mujer y madre, es dueña de una sabiduría que no está en las palabras, sino en la sangre, en los nervios, en la placenta: “Yo me alimenté de mi propia placenta.” (Lispector 1980: 44)

Una Lilit que, siguiendo la tradición de la que habla Scholem, se confiesa hija de los medas y de los persas:

Soy todavía la cruel reina de los medas y de los persas y soy también una lenta evolución que se lanza como puente levadizo hacia un futuro cuya neblina lechosa ya respiro. Mi aura es de misterio de vida. Me sobrepaso abdicando de mi nombre, y entonces soy el mundo. Acompaño la voz del mundo con voz única. (Lispector 1980: 49)

Lilit, Clarice, sea quien sea la que habla en *Água Viva* es también la voz del mundo, es la voz de un “átomo de tiempo”, y el libro ¿de qué trata? “Mi tema es el instante”, dice misteriosa y profunda esta voz que perfora la madeja del espacio-tiempo y se introduce en aquello que late “atrás del pensamiento”, en un lugar donde no hay palabras ni silencio, un espacio fronterizo donde se mueven nebulosas de sensaciones que son algo más que vacío y aún no han recibido un nombre.

Dice *Génesis* que “Dios formó del suelo todos los animales del campo y todas las aves del cielo y los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba, y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera.” (Genesis 1975: 2, 19) Y es a este espacio de presencias que vagan sin nombre, de seres que se deslizan por la floresta, de vida que alienta al que se remite esta voz que nos habla en *Água Viva*. Una voz que aún no ha balbuceado la pregunta que no halla respuesta, que tampoco teme a la muerte, porque la muerte es un momento más al que poder entregarse con la ferocidad de un instinto que no ha sido domado por la razón. De este ámbito salvaje y puro, maléfico y bello, contradictorio en su misma esencia porque nada, ningún concepto, puede todavía ordenarlo o catalogarlo, de esa cuarta dimensión de la palabra se habla una y otra vez en *Água Viva*.

“El instante es simiente viva” (Lispector 1980: 12), afirma con sabiduría adquirida allí, en el jardín del origen, en un espacio mudo donde chocan unas partículas con otras, en la desestructuración abierta de un átomo sin contornos. Ella, la voz, que está “atrás de lo que está detrás del pensamiento” (Lispector 1980: 13) sabe que la palabra “tiene luz propia” y como un fotón está llena de energía, de vida salvaje.

Al irnos adentrando en este libro, descubrimos que el jardín primigenio se vuelve cada vez más inasible y se va transformando, poco a poco, en un espacio de puro movimiento, en un organismo vivo que crece y palpita. Así lo ha visto también Hélène Cixous cuando dice que “el texto sigue los movimientos del cuerpo, pero también desarrolla un tema. En cuanto que hay un orden narrativo, es también un orden orgánico. [...] *Água Viva* es la inscripción de un cierto tipo de placer.” (Cixous 1990: 15) Y la voz que nos habla en *Água Viva* apostrofa: “El mundo no tiene orden visible y yo sólo tengo el orden de la respiración. Me dejo suceder [...] y canto el pasaje del tiempo.” (Lispector 1980: 24) Ya hemos adelantado que esta obra aprovecha textos de aquí y de allí, pero no hemos hablado de cómo lo escribió Clarice Lispector. Olga Borelli, su compañera y amiga los días en los que este libro fue elaborado, nos explica que su autora anotaba las ideas que le venían a la cabeza en lo primero que encontraba a mano, ya fueran recortes de periódico, envoltorios, cuadernos, billetes, servilletas, etc. Su empleada doméstica tenía la orden de no tirar papel alguno que pudiera encontrar sea cual fuese su estado o calidad. (Borelli 1987: 82) Y todas aquellas frases sueltas, todas aquellas anotaciones, todos esos fragmentos de ideas, de historias, le servían de cimiento para dar forma a esta voz orgánica que habla en *Água Viva*, que brota incontenible, borboteante como un manantial, como la vida, pero que también desaparece en el mismo espacio mudo que lo generó, en el silencio calmo de lo innombrable.

David Bohm, profesor de física teórica de la Universidad de Londres, afirma que “lo que llamamos espacio vacío contiene un fondo inmenso de energía, y que la materia, tal como la conocemos, es una pequeña excitación «cuantizada» en forma de onda, que se eleva sobre este fondo de un modo bastante parecido al de un pequeño rizo sobre un vasto mar.” (Bohm 1987: 265) Para este teórico, el Cosmos es semejante al mar, algo en perpetua mutación, donde las cosas y los seres se generan y disuelven como las figuras que forma la espuma en la cresta de una ola, como las formaciones de nubes en un día de verano.

Así es la voz que nos habla en *Água Viva*, que entona una melodía de tiempo inscrita en el silencio como en una dura pared de granito. Una voz que late con el compás de un corazón. Una voz que, como onda, se expande por un espacio callado, donde, de tiempo en tiempo, logra concretarse en palabra, en partícula que no tardará nuevamente en disolverse en un ámbito inmenso y mudo.

Escribir es la forma de quien tiene la palabra como anzuelo: la palabra pescando lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra -la entrelínea- muerde el anzuelo, alguna cosa se escribe. Una vez que se pescó la entrelínea, se podría con alivio arrojar la palabra. Pero aquí cesa la analogía: la no-palabra, al morder el anzuelo, lo incorpora. (Lispector 1980: 21)

Clarice Lispector propone escribir como quien pesca en lo desconocido y se arriesga en este juego, en esta tarea. Y si, por suerte, llega a capturar “la entrelínea”, lo que aún no es palabra, el mismo anzuelo -la palabra- podría ser absorbida por ese espacio vacío, por esa marea energética en la que se sumergen los nombres, por ese caos germinativo donde todo es suceso sin palabras. David Bohm, por su parte, explica:

Necesitamos un acto de comprensión, en el cual veamos la totalidad como un proceso real que, cuando se realiza adecuadamente, tiende a producir una acción global armoniosa y ordenada, que incorpora tanto el pensamiento como lo que es pensado en un único movimiento, en el cual el análisis en partes separadas (por ejemplo, pensamiento y cosa) no tiene sentido. (Bohm 1987: 91)

Y Clarice especifica:

¿Qué soy en este instante? Soy una máquina de escribir haciendo sonar las teclas secas en la húmeda y oscura madrugada. Hace mucho que ya no soy persona. Quisieran que fuese un objeto. Soy un objeto. Que crea otros objetos y la máquina nos crea a todos. Ella exige. El mecanismo exige y exige mi vida. Mas yo no obedezco totalmente: si tengo que ser objeto que sea un objeto que grita. (Lispector 1980: 87-88)

Una palabra que sirve para pescar la palabra en la región de las no-palabras, en la marea innumerable. Un pensamiento que es, al mismo tiempo, cosa pensada y pensador. Una voz que habla por las teclas de una máquina de escribir, de un piano, que escribe como quien compone. Una palabra que tira de otra, y esta otra de otra, en la borrachera de una danza interminable. Un alentar en la oscuridad, en la placenta. Un corazón, cuyo tam-tam hace circular la sangre. La palabra salvadora y la palabra primigenia: Todo ello es *Água Viva*.

“Lo que te escribo es movimiento puro”, “lo que te escribo no termina nunca y estoy hechizada”, dice esa voz que navega por espacios cósmicos donde el instante es la única vibración que se puede sentir, que se puede decir, que se puede escuchar y que se puede leer, porque sentir, ser, decir y escuchar viene a ser lo mismo. “El verdadero pensamiento parece no tener autor”, dice también. El verdadero pensamiento, anónimo, brota como partícula en la corriente de energía, estruendosa y muda que es el Universo.

Leyendo un libro como *Água Viva* se descubre que la voz humana no es tan distinta del rugido de una fiera o del bramar incontenible de un mar encrespado. En *Água Viva* la palabra es semejante a esa partícula única que adquiere todas las formas posibles, todas las dimensiones imaginables para generar la diversidad del mundo que habitamos. Un libro como *Água Viva* permite descubrir que Dios es semejante al Universo y que la muerte no existe, pues no es más que un parpadear de la materia en ese generarse y disolverse en la energía rítmica, incontenible, semejante a una música sin final. Nada está quieto. “Las diferentes partículas se deben considerar literalmente como proyecciones de una realidad con más de tres dimensiones.” (Bohm 1987: 259) Lo que consideramos partículas son espejismos en el espacio conocido de nuestras dimensiones. Lo que llamamos palabras son articulaciones de un movimiento infinito, de una vida que se despliega sin nombres, que arde en cada individuo con su llama diminuta e inagotable. Y el texto de este libro es justamente esto: chorro de partículas que emerge y se disuelve en el vacío, sabia que asciende por el duro tronco de un árbol, sangre que circula por las venas de un organismo vivo, manantial que nace de las entrañas de la tierra, viento que recorre las cumbres, grito que perfora los muros de carne que nos aíslan y aulla con nuestra voz el mensaje de la vida.

Pero *Água Viva* es también la descripción de aquel lugar remoto, en el espacio y en el tiempo. Un lugar donde los animales compartían el mundo en armonía, sin jerarquías. Donde el primer hombre se paseaba de la mano de aquella Lilit, la primera mujer, siendo ambos la misma carne palpitante, la misma libertad manifiesta y salvaje.

Água Viva sugiere que lenguaje y energía son lo mismo, que lo que llamamos paraíso es también caos, que el origen es también final, que el momento es tiempo pleno, que la eternidad está en nosotros, que la muerte es una explosión interna que nos devuelve a lo que fuimos siempre, que el paraíso terrenal existe y se manifiesta en el instante como lo hizo en aquellas regiones de oriente, en aquel paraje que regaba la fuente primera, el manantial del que nacerían los cuatro ríos: El Pisón, “que rodea todo el

país de Javilá, donde hay oro”, el Guijón, que “es el que rodea el país de Kus”, el Tigris, que “es el que corre al oriente de Asur”, y el Éufrates. (Génesis 1975: 2, 10-14) Hasta allí nos ha llevado una sacerdotisa a la que conocemos con el nombre de Clarice o de Lilit: hembra primordial, suma de momentos y de átomos en movimiento que constituye un ser humano: hombre o mujer, tanto da, porque a ambos los antiguos cabalistas llamaban con el mismo nombre de **Adám**.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bohm, David, *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós, 1987.
- Borelli, Olga, *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- Cixous, Hélène, «Água viva: how to follow a trinket of water» en: Cixous, Hélène, *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Génesis. La Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Grijelmo, 1975
- Gotlib, Nádia Batella, *Clarice Lispector, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- Lispector, Clarice, *Água viva*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- Scholem, Gerschon, *Grandes temas y personalidades de la cábala*. Madrid: Siruela, 1996.
- Severino, Alexandrino, «As duas versões de *Água viva*». *Remate de Males* [Campinas] 9 (1989): 115-118.
- Zohar, El. Buenos Aires: Sigal, 1997.

Lo femenino y lo trascendente

Laura Freixas

Escritora

laurafreixasmadrid@gmail.com

RESUMEN

Este artículo es la reelaboración de la reseña que se publicó en la revista Quimera, en el año 2002, a propósito de la publicación, por parte de Alfaguara, de los Cuentos Reunidos de Clarice Lispector, antología que en el 2011 sería reeditada por Siruela.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector, narración, femenino, epifanía, alteridad, conocimiento.

Cuatro tópicos suelen salir a relucir cuando se habla de Clarice Lispector (Ucrania, 1920-Brasil, 1977). Consisten en mencionar su “exótica belleza”; en calificar su obra de “misteriosa” (o “extraña”, “sorprendente”, “singular”, etc.); en sacar a colación el término “intimismo”, y en comparar sus novelas con las de Virginia Woolf y Joyce. Y casi todos resultan sospechosos, pues definir a una mujer por su físico y describir su obra como “intimista” son automatismos de nuestra cultura, tanto como explicar a un artista de un país colonial comparándolo con los de la metrópoli.

Queda lo de “extraña”. Y es que en efecto, la obra de Lispector no sólo rompe abruptamente con la literatura brasileña anterior, sino que es también sumamente singular en todo el panorama de literaturas en lenguas europeas de su tiempo. Esa singularidad tiene varios aspectos. Para empezar, Lispector desorienta al lector con una obra formalmente muy diversa, aunque temáticamente homogénea. Nada parece haber en común entre el lirismo sensual de su primera novela, *Cerca del corazón salvaje* (Lispector, 1977), y la sarcástica parodia de culebrón que es la penúltima, *La hora de la estrella* (Lispector, 1989). Sin embargo, las preocupaciones son siempre las mismas. Hay dos mundos que Clarice Lispector quiere explorar: lo femenino y lo trascendente. Cierto, entonces, que su obra presenta confluencias —que no influencias, pues no los había leído antes de escribir sus propias obras principales— con la de Joyce y Woolf. Con el irlandés comparte la visión de la literatura como terreno de la revelación trascendente —eso que Joyce, en un característico trasvase de la religión al arte, llamó “epifanía”—; con la inglesa, el dar la palabra —privada y secreta, en forma de monólogo interno— a personajes femeninos aparentemente banales, amas de casa por ejemplo. Pero llamar a eso “intimismo” sería precipitado: el monólogo interior no es más que una técnica, un

medio, que puede usarse para fines muy diversos, y Lispector lo utiliza no para el análisis psicológico sino para plantear cuestiones metafísicas.

Lo que nos devuelve a la cuestión de las influencias. La principal, en su obra, es una que antaño se daba por descontada y en la que hoy al parecer ya nadie piensa: la Biblia. Toda la obra de Lispector está recorrida, en diversos tonos y claves –perplejidad, aceptación serena, parodia sacrílega, reinterpretación, sarcasmo...— por la pregunta sobre el sentido, sobre la trascendencia y la inmanencia, sobre la inmortalidad, sobre la existencia o inexistencia de Dios; su novela más ambiciosa –aunque no la mejor-, *La manzana en la oscuridad* (Lispector, 2003), ha llegado a interpretarse, convincentemente, como una versión alternativa del Génesis (Negrón-Marrero, 1997), y se han comparado, convincentemente también, algunos pasajes de sus libros con otros de Santa Teresa, viendo en unos y otros una fuente común que sería la mística judía (Maura, 2003). Si todo escritor, para tener una voz propia, debe empezar por hacerse su propio árbol genealógico, el de Lispector estaría formado por los textos sagrados judíos (Moser, 2009) y cristianos, y por los escritores que más la marcaron: no Woolf ni Joyce precisamente –ni tampoco Kafka o Sartre, a quien también se la ha aproximado-, sino Dostoyevski, Julien Green, Emily Dickinson, Emily Brontë, Proust, Pessoa, y sobre todo, una autora a la que leyó y relejó toda su vida: Katherine Mansfield.

Mucho deben a Mansfield los cuentos de Lispector (Lispector: 2002), considerados los mejores jamás escritos en lengua portuguesa. Como los de la neozelandesa, dan a menudo la palabra a personajes femeninos marginales: amas de casa, niñas, viejas... (*La búsqueda de la dignidad, Feliz cumpleaños, Amor, La legión extranjera...*). Como Mansfield, Lispector (y quizá es esta una de las aportaciones que han hecho, globalmente, las mujeres a la literatura) es capaz de mostrar el misterio, la poesía, la revelación de lo sagrado, de la nada, del infierno y el paraíso... dentro de la vida doméstica, la vida en apariencia más cotidiana e insignificante. Pero quizá Lispector va más allá que Mansfield. No en emoción ni en belleza –Mansfield es más leve, tal vez más poética-, pero sí en calado. Lispector tiene en el fondo una gran tendencia a la abstracción y los cuentos le sirven para plantear, como quien no quiere la cosa, cuestiones tales como la naturaleza del amor, la relación entre el yo y el otro, la aprehensión intelectual *versus* la aprehensión sensual y emocional del mundo, la búsqueda del sentido o la renuncia a hallarlo, aceptando la nada... Es este –la nada, lo neutro, el vacío, como sustrato del universo- un leitmotiv de Lispector: aparece en ese maravilloso texto –no es propiamente un cuento– titulado *Silencio*, o en uno de sus relatos más justamente célebres, *Amor*, encarnado por un ciego que masca chicle, en contraste con el mundo vivo, de imágenes, colores, olores, representado por el Jardín Botánico, a la vez trasunto del Paraíso y escenario de la corrupción, de la podredumbre, de la muerte.

Hablando de amor, el tratamiento que le da Lispector ha provocado un interesante debate entre quienes consideran que Lispector propugna el amor como un modo respetuoso, no invasivo, de relacionarse con el mundo (Cixous, 1989), y quienes creen que el amor, en la obra de Lispector, encubre el conflicto (Peixoto, 1994). Hay ejemplos para abonar ambas tesis: en *La imitación de la rosa* (¡qué gran cuento!) la protagonista, enfrentada al misterio de la belleza de la rosa, ensaya la vía de la amorosa imitación, como una imitación de Cristo, frente a la reductora razón, representada por el marido y el psiquiatra. Pero en *La legión extranjera* o en el tremendo *El búfalo*, el llamado amor es lucha de poder... También lo es en *El viacrucis del cuerpo*, que sorprenderá (¿desagradablemente?) a sus lectores, pero que bajo la aparente discordancia con el resto de su obra cuentística, forma parte de su trayectoria: con esos textos de encargo,

supuestamente eróticos pero más bien sarcásticos, Lispector empezaba a burlarse del “argumento” (como lo hace también en *La quinta historia* o en *Dos historias a mi manera*) y a poner un toque de humor negro, lo que constituirá uno de los aspectos (no el único) de su obra en los últimos años.

Y la cuestión del amor se entrelaza con otras: la alteridad, el conocimiento. Para Lispector el otro es siempre radicalmente ajeno: de ahí la reiterada presencia de animales –sobre todo la gallina, símbolo para ella de la feminidad- en sus ficciones. El animal representa además una manera de estar en el mundo: en vez de la razón, el puro ser, en sintonía intuitiva, sensual, con el mundo. La dualidad razón-intuición se encarna en el símbolo de las gafas (*El crimen del profesor de matemáticas, Evolución de una miopía...*) o en la pareja profesor-alumna, que remite a la dualidad de los sexos, pues para Lispector, los varones están del lado de la razón –mediante la cual intentan apropiarse del objeto de conocimiento, pero de ese modo lo falsean o lo matan-, mientras que las mujeres, más próximas a la creación en todos los sentidos, encarnan una vía de conocimiento alternativa. No por nada las “feministas de la diferencia” han hecho de Lispector su escritora fetiche...

En fin, un libro fundamental, a la vez como “muestrario” de la obra de Lispector — todos sus temas, sus épocas, sus distintos tonos, se hallan reflejados en él— y porque constituye, para muchos –Lispector como novelista puede gustar más o menos, pero como cuentista es indiscutida— su obra maestra.

BIBLIOGRAFÍA

CIXOUS, Hélène, *L'Heure de Clarice Lispector*. París: Des Femmes 1989.

LISPECTOR, Clarice, *Cuentos reunidos*. Madrid: Alfaguara 2002.

—, *Cerca del corazón salvaje*. Madrid: Alfaguara 1977.

—, *La hora de la estrella*. Madrid: Siruela 1989.

—, *La manzana en la oscuridad*. Madrid: Siruela 2003.

MOSER, Benjamin, *Why this world (A biography of Clarice Lispector)*. Nueva York: Oxford University Press 2009.

MAURA BARANDIARÁN, Antonio, *El discurso narrativo de Clarice Lispector*, Tesis de la UCM, Facultad de Filología, 1997. Madrid: Servicio de Publicaciones de la UCM 2003.

NEGRÓN-MARRERO, Mara, *Une Genèse au « Féminin » (Étude de La pomme dans le noir de Clarice Lispector)*. Amsterdam : Editions Rodopi 1997.

PEIXOTO, Marta, *Passionate Fictions (Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector)*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1994.

A paixão da linguagem (O caso G.H)¹

Cleide Maria de Oliveira
CNPq-PUC-Rio
cleideoliva@yahoo.com.br

RESUMEN

El artículo propone una lectura de la novela "A paixão segundo GH" de Clarice Lispector, desde el concepto de experiencia interior, de Georges Bataille. Por experiencia interior, o sea, erótica, Bataille se refiere a un tipo de experiencia (de) límite 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 calificó de "sagrado". Entendemos que mucho más que narrar una aventura personal inusual, GH narra una experiencia de límites: la salida del "mundo posible" y la experiencia de el mundo desorganizado, desierto, y inhóspito

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H*, Georges Bataille, experiencia interior.

RESUMO

O artigo propõe uma leitura do romance "A paixão segundo G.H", de Clarice Lispector, a partir do conceito de experiência interior, de Georges Bataille. Por experiência interior, ou erótica, Bataille designa um tipo de experiência (de) limite na qual todos os interditos que fundam o corpo social e a linguagem estão postos em jogo mediante a tentativa de exceder aos limites da razão e nos conduzir "a um lugar de extravio", por ele denominado "sagrado". Entendemos que, muito mais do que narrar insólita aventura pessoal, G.H narra uma experiência de limite: a saída do "mundo possível" e a vivência do mundo não organizado, inóspito, desértico.

PALAVRAS CHAVES: Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H*, Georges Bataille, experiência interior.

¹ O ensaio é, com pequenas modificações, capítulo do meu livro "O poético, o erótico, o sagrado: ensaios sobre literatura". Rio de Janeiro: Multifoco Editora, 2013. **O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.**

O romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, surpreende desde o título, que elabora uma dupla referência à religiosidade e tradição cristã: a primeira (*A paixão*), aponta para o *pathos* de Jesus Cristo nas horas que antecederam sua crucificação; a segunda (*segundo G.H.*), para o testemunho daqueles que compartilharam o curto ministério do Cristo e registraram o maravilhoso desses eventos protagonizados pelo Deus-Homem em perspectiva própria, de acordo com o impacto que sofreram ao vivenciar — pessoalmente ou por meio da narrativa de outros testemunhos — essas experiências extraordinárias (que são o Evangelho segundo Marcos, segundo Mateus, segundo Lucas, segundo João, do Novo Testamento). Paradoxalmente, a paixão que no romance se narra ganha dimensões universais ao ser enquadrada na perspectiva de G.H, codinome adotado pelo narrador-protagonista. Não se trata, portanto, de “uma”, ainda que única, paixão vivida por G.H, e sim da própria paixão humana, no sentido grego de sentimento intenso que conjuga gozo e dor, irrefreável alegria ou cruel sofrimento. É a paixão do humano segundo a vivência solitária e idiossincrática de G.H, iniciais que podem, não de todo arbitrariamente, serem lidas como Gênero Humano.

Logo no primeiro parágrafo do romance temos uma pista sobre o que está em jogo nessa experiência quando G.H confessa: “Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda” (1977, p. 19). E, no final desse mesmo capítulo complementa com uma afirmativa decisiva para a argumentação a ser desenvolvida no ensaio: “Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha” (1977, p. 20). O percurso de G.H parece circunscrito, a partir desses dois fragmentos, a âmbitos de densidade ontológica díspares e mutuamente excludentes: do mundo humanizado (profundamente moral e organizado, ela dirá) ao “puramente vivo”, que em outros momentos do romance ela chamará de “neutro” ou “deserto”, o inóspito deserto que G.H contempla da janela de seu minarete, lembrando-se que o Saara, paradigma do deserto, é conhecido por seus habitantes nômades como “El Khela, o nada, de Tanesruff, o país do medo, de Tiniri, terra além das regiões da pastagem” (1977, p. 130). O deserto é imagem de um não-lugar ao qual G.H foi arremetida nessa ensolarada manhã carioca, quando a pacífica mulher classe-média-zona-sul-culta-e-bem-resolvida decide apagar do quarto da ex- empregada todos os últimos resquícios de sua presença. Ali, nesse exíguo espaço onde G.H tenta retomar para si o território perdido ela tem a mais bela-terrível experiência possível ao humano: o quarto da empregada, local onde toda a experiência de G.H se passa, é interpretado por G.H como “uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio” (1977, p. 16). O encontro com a barata, seu esmagamento e por fim o gesto ritual de comer de suas entranhas compõe o enredo do romance. Mas, muito mais do que narrar insólita aventura pessoal, G.H narra-nos uma experiência interior e uma experiência de limite: a saída do “mundo possível” e a vivência do mundo não organizado, inóspito, desértico.

Do deserto ao mundo das aspas tem-se toda a aventura da espécie humana. Nesse “tempo”, se é que é possível chamar de tempo esse salto profundo que nos fez o que somos, ainda que nem possamos dizer o que é esse *isso*, o humano construiu para si um mundo organizado por valores ético-morais que nos tornaram o único animal ao qual os adjetivos Bom e Mau podem ser aplicados. O regresso ao deserto, de forma pontual e epifânica, é uma experiência de fulguração desse mistério absoluto que o

homem é para si mesmo, e é tematizado por Bataille como experiência interior. Por experiência interior Bataille entende um tipo de vivência marcada pelo princípio da soberania, no sentido em que não há nela nenhuma aquisição ou “vantagem”, seja ela cognitiva, cultural, social, etc. Bataille assim diz: “O que caracteriza tal experiência, que não procede de uma revelação, onde nada tampouco se revela, a não ser o desconhecido, é o fato de ela nunca trazer nada de apaziguante”. Inútil e dispendiosa, a experiência interior atesta no homem um princípio de soberania que subsiste a seu projeto de racionalidade tranqüila.

Uma das principais características da experiência interior, presente em todas suas manifestações, é a insubmissão ao projeto e ao discurso: “A experiência só seria um logro se ela não fosse revolta, em primeiro lugar, contra o apego do espírito à ação (ao projeto, ao discurso — contra a servidão verbal do ser razoável, do doméstico), em segundo lugar contra o apaziguamento, as suavidades que introduz a própria experiência” (Bataille, 1992, p. 123). Deste modo, a experiência interior parece ser um termo geral para caracterizar vivências a que ele chama ‘eróticas’, nas quais o “ser se põe em questão” (Bataille, 1987, p. 27). O erótico será entendido por Bataille como um tipo de experiência (de) limite que inclui o erotismo dos corpos, dos corações, sagrado (mística) e também das palavras. Para evitar confusões, atente-se às definições do autor para o termo erotismo: “O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão”, e também “Eu queria, para terminar, ajudá-los a sentir plenamente que o lugar para onde eu quis lhes conduzir, por menos familiar que lhes possa ter parecido, é o lugar do cruzamento de violências fundamentais” (1987, p. 23). O conceito de erotismo parece se confundir com o de experiência interior, em especial na obra *O erotismo*, na qual Bataille explora diversas práticas onde a violência fundamental que nos constitui como humanos está posta em questão, elencando vivências tão distintas como o sacrifício religioso, a guerra antiga, a orgia, o êxtase místico, o amor-paixão. É tarefa hercúlea buscar unidade em um autor tão fragmentado, mas ainda assim creio que não há erro conceitual em identificar experiência interior e erotismo, caso entendamos o erótico para além da sexualidade, conforme Bataille o faz em sua principal obra sobre o tema, *O erotismo*.

No presente ensaio gostaria de propor uma aproximação entre o conceito de experiência interior de Georges Bataille com a trajetória de G.H, no romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. E para iniciar essa aproximação mergulhemos, *in media res*, em um fragmento dessa narrativa perturbadora:

Eu chegara ao *nada*, e o nada era vivo e úmido. Foi então — foi então que lentamente como de uma bisnaga foi saindo lenta a matéria da barata que fora esmagada. “Grite”, ordenei-me quieta. “Grite”, repeti-me inutilmente com um suspiro de profunda quietude. (...) Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão, pois arrastam os que *saem para fora do mundo possível*, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante. Olhei para o teto com olhos pesados. Tudo se resumia ferozmente em nunca dar um primeiro grito — um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror. *Se eu gritasse desencadearia a existência* — a existência de quê? a existência do mundo. Com reverência eu temia a existência do mundo para mim. — É que, mão que me sustenta, é que eu, numa experiência que não quero nunca mais, numa experiência pela qual peço perdão a mim mesma, *eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo* (1977, p. 17).

A experiência de G.H a conduz para fora do mundo possível e razoável, a um *nada* vivo e pulsante que outra coisa não é que o sagrado, reverso dessa contabilidade cuidadosa que faz do mundo humano o mundo do “isto e aquilo”. Esses são, inegavelmente, sítios perigosos, que nos lembram a experiência paradigmática de Moisés, diante da sarça ardente no Monte Sinai e intimado a descalçar os pés “*porque o lugar em que tu estás é terra santa*”, gesto simbólico que implica um desprendimento/despojamento de si como pré-condição para o encontro com uma Presença inominável². Como nos disse anteriormente Bataille, é “através da íntima cessação de toda operação intelectual” que configura a experiência interior que o ser do discurso depõe suas armas e encontra-se, Moisés na sarça ardente, despido de proteção e carente dos recursos da inteligibilidade. Nesse sentido Moisés é o paradigma do itinerário místico, desde o momento em que tira as sandálias diante da sarça que queima sem se extinguir até quando vê a glória de Deus no monte Sinai. Esse ato simbólico nos lembra a noção de desprendimento de *Meister Eckhart*, místico medieval que afirma: “E quando a alma chega a esse ponto [de desprendimento de ‘todas as criaturas e união com o incriado’], ela perde seu nome e Deus a puxa para si, de modo que ela própria se desfaz, assim como o sol atrai a aurora até que ela se desfaça. Nada pode levar o homem até esse ponto a não ser o desprendimento absoluto” (apud Boff, 1983, p. 22).

Assim, aquele que experimenta esse deserto já não cabe no mundo possível: é pária, louco, profeta, místico, poeta... É aquele que ouviu a voz do deserto, essa fala profética que “(...) é uma fala errante que volta à exigência originária de um movimento, opondo-se a toda estabilidade, toda fixação a um enraizamento que seria repouso” (Blanchot, 2005, p. 114). A voz do deserto, na bela definição de Maurice Blanchot, nos convida a um “fora” do mundo possível, pois ela “anuncia um futuro impossível, ou faz do futuro que anuncia, e porque ela o anuncia, algo de impossível, que não poderíamos viver e que deve transformar todos os dados seguros da existência” (p. 114).

Há nesse fragmento citado uma dicotomia entre o mundo possível, que é o mundo cotidiano, previsto por nossas leis de causalidade/identidade/diferença, e esse outro mundo ao qual se entra após chegar a um nada que em diversas outras passagens Clarice compara a um deserto ou um neutro inexpressivo, paradigma desse não-lugar de onde parte a voz e o grito do profeta, do homem inumano e por isso divino:

Mas eu estava no deserto. E não é só no ápice de um oásis que é agora: agora também é no deserto, e pleno. Era já. Pela primeira vez na minha vida tratava-se plenamente de agora. Esta era a maior brutalidade que eu jamais recebera (1977, p. 93).

Essa dicotomia parece bastante próxima àquela identificada por Bataille entre o mundo profano, governado pelas forças do interdito (e o maior interdito de todos, na leitura de Bataille, é aquele que regula esse desejo humano de se perder enquanto descontinuidade/indivíduo e se fundir com o todo Indiferenciado/Contínuo), e o princípio festivo/transgressivo que funda o tempo/espaço onde o sagrado se manifesta. E sagrado, na leitura de Bataille, será exatamente esse “fora” do mundo possível, esse Inominável, porque alteridade absoluta, diante do qual nossa racionalidade/discursividade naufraga.

² Nesse mesmo episódio bíblico YAHWEH, quando perguntado por Moisés o nome com o qual seria identificado junto aos hebreus cativos no Egito, a quem prometia libertação pelas mãos de Moisés, Ele responde: “Respondeu Deus a Moisés: EU SOU O QUE SOU. Disse mais: Assim dirás aos filhos de Israel: EU SOU me enviou a vós”. Êxodo 3, 14.

A paixão de G.H é também, como na experiência interior de Bataille, um exercício de soberania, desagregadora e dispersiva, inútil e perigosa, pois aponta para o inumano no humano. Não há nela nenhum ganho espiritual, moral, ou cognitivo, pois ela escapa a qualquer sistematização ou esforço de construção de inteligibilidade. No entanto a experiência interior é valorada por Bataille como uma espécie de vertigem reveladora que permite ao homem transgredir essa lei maior do discurso que interdita na linguagem o sentimento de continuidade que almejamos: “é somente a partir de dentro, vivida até o transe, que ela (a experiência interior) aparece unindo o que o pensamento discursivo deve separar (Bataille, 1992, p.144).

No fragmento do romance anteriormente citado, podem ser apontadas várias características passíveis de serem relacionadas a relatos místicos, como por exemplo, a intensificação da vivência do tempo/espço, sendo o instante de fulguração percebido como um agora sem princípio ou fim, e deslocado de toda relação causal ou temporal. Outra semelhança é a confissão de se ter experimentado uma plenitude não inteligível (“Esta era a maior brutalidade que eu já recebera”) e, na verdade, extraordinária. Essa experiência é vivida, paradoxalmente, como deserto e oásis, como um atentar contra os limites do humano, e um saltar sobre abismos sem redes de segurança. Além dessa intensificação da percepção temporal que podemos relacionar aos relatos de místicos sobre suas vivências extáticas, outros elementos aproximam a paixão de G.H de uma experiência mística, como a reiterada afirmação da personagem-protagonista de estar em um processo de deseroização/despersonalização (1977, p. 208-9) que culmina tanto em uma profunda comunhão com o divino — vemos isso claramente ao fim do romance, quando G.H prostra-se em adoração extática diante da alteridade absoluta do sagrado — quanto de identificação/comunhão com o outro:

A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem. Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E então, pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa (1977, p. 208).

A experiência interior de G.H é vivida como resposta, ainda que vacilante, ao convite recebido para um profundo e radical despojamento de si e da noção de individualidade auto contida, para então experimentar um sentimento de unidade com o divino, com o mundo e com os homens:

Sei, Ele queria que eu fosse o seu igual, e que a Ele me igualasse por um amor que eu não era capaz. Por um amor tão grande que seria de um pessoal tão indiferente — como se eu não fosse uma pessoa. **Ele queria que eu fosse com Ele o mundo.** Ele queria minha divindade humana, e isso tivera de começar por um despojamento inicial do humano construído (1977, p. 150, grifo meu).

O convite a que G.H vacila em aceitar é aquele do qual são protagonistas todos os místicos, das mais diversas tradições religiosas: é um apelo que se ouve vindo do deserto, do não-lugar ao qual não pode sobreviver o homem da razão. E, por outro lado, a deificação humana - “Ele queria minha divindade humana” -, a partir de um processo de despojamento do “humano construído” e culminando em uma espécie de identidade entre humano, divino e mundo (“Ele queria que eu fosse com Ele o mundo”) aparecerá

de forma contundente em diversas tradições místicas como em Meister Eckhart ou Angelus Silesius. O fracasso da razão diante do imponderável, bem como o sentimento, de resto comum aos relatos místicos, de ter tido acesso a uma realidade última que não é inteligível, ou sequer sensível, mas sim experienciável, fora de nossos rótulos explicativos, é outro ponto digno de nota:

E agora eu estava como diante Dele e não entendia — estava inutilmente de pé diante Dele, e era de novo diante do nada.. a mim, como a todo mundo, me fora dado tudo, mas eu quisera mais: quisera saber desse tudo. E vendera a minha alma para saber. Mas agora eu entendia que não a vendera ao demônio, mas muito mais perigosamente: a Deus. Que me deixara ver o que visse: 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 (1977, p. 155).

Aceitar a própria gagueira diante do mistério é um importante próximo passo nessa *via crucis* de G.H, é preciso desistir de humanizar as coisas, é preciso desistir do discurso:

Quero o material das coisas. A humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanização. Existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita, embora também essa coisa corra o perigo de, em nossas mão grossas, vir a se transformar em “pureza”, nossas mãos que são grossas e cheias de palavras (1977, p. 187).

A barata, esse ser que simboliza o horror essencial do humano face ao inumano, é o caminho que G.H deve percorrer, seu *pathos* em direção a epifania de um real “neutro” porque desumanizado e de uma linguagem silenciosa, porque plena de vazios:

Segura minha mão, porque sinto que estou indo. Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua. Não me deixes ver porque estou perto de ver o núcleo da vida — e, através da barata que mesmo agora revejo, através da barata de calmo horror vivo, tenho medo de que nesse núcleo eu não saiba mais o que é esperança (1977, p. 68).

A paixão de G.H se inicia quando ela entra no quarto da empregada, esse minarete seco e vazio que se opunha violentamente a sua pacífica rotina: a partir desse momento inicia-se uma experiência interior, terrível e bela, através da qual G.H é levada à aceitação da natureza não heróica, e sim trágica, do humano. Em um trabalhoso processo de deseroização/despersonalização, o sujeito do discurso precisa fracassar para que essa mudez ancestral seja liberada da linguagem, para que o silêncio do deserto se transforme em grito extático:

É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos (1977, p. 210).

Mas, “para se chegar à mudez, que grande esforço da voz” constata G.H (1977, p. 210). Existe uma contradição inescapável na experiência interior: é pela vivencia do excesso e da transgressão que conhecemos a medida de nossos interditos; é pela

desrazão e pela loucura que nos são dados os limites de nossa racionalidade; e, 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:

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 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 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. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (1977, p. 210-11).

A linguagem não encontra a realidade, não a circunscreve e muito menos a esgota. Muito embora a linguagem seja testemunha do esforço humano para “dizer o mundo”, essa é uma tentativa sempre relegada ao fracasso, desde que o real seja sempre maior que a fragmentação do discurso. Mas é justamente nesse ir e voltar de mãos vazias, desse fracasso da linguagem, que irrompe o indizível. Bataille então questiona: “Que seríamos nós sem a linguagem? Ela nos fez o que nós somos. Só ela revela, em última instância, o momento soberano em que ela não mais existe. Mas, no final, aquele que fala confessa sua impotência” (BATAILLE, 1987, p. 255). Esse momento final em que a linguagem se abre para o silêncio que a fundamenta é, no romance clariciano, o momento de gozo e êxtase, quando o sujeito pode afirmar, em consonância com inúmeros místicos, que “Tudo estará em mim, se eu não for” (1977, p. 214) e entregar-se ao desconhecido:

E tal entrega é o único ultrapassamento que não me exclui. Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Eu era ao longe. Mais perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios: a atualidade simultânea não me assustava mais, e na mais última extremidade de mim eu podia enfim sorrir sem nem ao menos sorrir. Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade.

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. — (1977, p. 215).

Já não há mais busca de inteligibilidade: G.H desiste de entender e ultrapassa as próprias possibilidades de ser ao ser-com: com a empregada arcaica na qual encontrou o protótipo do humano; com a barata, arquétipo desse interdito maior que nos fez recusar o que não era “humano”, inventando com isso a própria noção de humanidade; com o Divino, que com a força violenta das tempestades no deserto violentou essas “aspas” que asseguravam a G.H uma vida calma e tranqüila que, se chamamos humana, é apenas pelo esquecimento dessa pergunta sem resposta que nos move ao mistério; com o silêncio da linguagem, esse interstício que existe entre aquilo que chamamos real e a matéria informe do mundo. Enfim G.H esteve pronta para confessar “A vida se me é”.

Tendo compreendido que “Tudo estará em mim se eu não for”, G.H desiste de ser descontinuidade, sujeito de si mesmo, subjetividade pensante, e, mesmo sem entender nada, ADORA.

REFERENCIAS

- Bataille, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- Bataille, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: LP & M Editores, 1989.
- Bataille, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.
- Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Ed. Vida, 1997.
- Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Boff, Leonardo. *Mestre Eckhardt: a mística de Ser e de não ter*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.



A Outra: representações da alteridade na escrita de Clarice Lispector

Denise Bussoletti

Doutora em Psicologia
Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação
Universidade Federal de Pelotas
denisebussoletti@gmail.com

RESUMO

A proposta deste ensaio é abordar as representações da alteridade na obra “Um sopro de vida” de Clarice Lispector. A abordagem é configurada através da seguinte indagação: por quais caminhos “Outra”, enquanto imagem da alteridade, é representada através da escrita de Clarice? Incursiono no trabalho de análise através da interlocução com autores do campo dos estudos psicossociais e culturais críticos, assumindo a centralidade das contribuições de Walter Benjamin e o lugar das imagens em sua proposta de escrita. Na tentativa de explorar um possível caminho investigativo busco no universo grego uma possibilidade de exercício reflexivo, através da alegoria da Górgona como uma das figuras míticas que sintetizam o acontecimento da alteridade. Concluo na perspectiva de apontar alguns elementos desafiantes nas representações da alteridade na escrita de Clarice pelos traços de uma outra e de uma Outra mesma Clarice.

PALAVRAS CHAVE: Clarice Lispector, alteridade.



Giulio Aristide Sartorio.
The Gorgon and the Heroes. European painting (19th – 20th century).
Gallery of Modern Rome, Italy.

RESUMEN

El objetivo de este ensayo es abordar las representaciones de la alteridad en la obra “Um sopro de vida” de Clarice Lispector. El acercamiento se configura a partir del siguiente interrogante: ¿Cuáles son los caminos por los que la “Otra”, como imagen de la

alteridad, es susceptible de ser representada en los escritos de Clarice? En ese sentido, este trabajo dialoga con autores del campo de los estudios críticos psicosociales y culturales, asumiendo la centralidad de las contribuciones de Walter Benjamin y el lugar de las imágenes en su propuesta de escritura. En el intento de explorar una posible vía de investigación, indago en el universo griego una posibilidad de ejercicio reflexivo, a través de la alegoría de la Gorgona como una de las figuras míticas que sintetizaría el acontecimiento de la alteridad. La conclusión apunta hacia determinados elementos desafiantes en las representaciones de la alteridad que se encuentran en la escritura de Clarice, a través de los trazos de otra y de una Otra misma Clarice.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector, alteridad.

Considerações Iniciais

A proposta deste ensaio¹ é abordar as representações² da alteridade na obra “Um sopro de vida” de Clarice Lispector. A abordagem é configurada através da seguinte indagação: por quais caminhos a “Outra”, enquanto imagem da alteridade é representada através da escrita de Clarice?

Incursiono no trabalho de análise pela obra de Clarice através do campo dos estudos psicossociais e culturais críticos numa particular interlocução com as contribuições de Walter Benjamin e o lugar das imagens na sua proposta de escrita³.

Uma primeira ressalva é importante a leitura seguinte. Informo que utilizarei um recurso textual de aproximação da escrita de Clarice seguindo o estilo Benjaminiano de exercitar a “arte de citar sem aspas”⁴.

A citação na arquitetura textual deste texto não pretende ser assim, apenas uma réplica da escrita de Clarice, mas funcionar como uma associação de palavras, que mesmo sendo fiéis à autora, serão acrescidas de algo que é de uma outra ordem, um tempo diferente, numa presença traduzida pela mudança gráfica no estilo da letra, (recurso digital do itálico). Uma proposta de trabalho que assume o método da

¹Cabe recuperar a compreensão de Mèlich quando diz que: “El ensayo, junto con la narración y la poesía, es un género de sombras, un género que no teme la falta de rigidez, la carencia de un argumento lógicamente bien articulado. El ensayo intenta mostrar el movimiento mismo de la vida, y la vida no está lógicamente bien articulada. El ensayo se encuentra más próximo a la intuición que a la demostración. El ensayo, más que “demostrar”, “muestra”. El ensayo vive en la fragilidad, en el fragmento, en el aforismo, en la vulnerabilidad, en el instante, en la singularidad... (MÈLICH, 2002, p. 12).

²O conceito de representações sociais é utilizado na perspectiva dos estudos em representações sociais, termo cunhado e inaugurado por Serge Moscovici. Representar é, portanto um re-representar, por um lado cópia, e por outro interpretação da realidade, conforme Spink afirma, “um misto de pré-ciência, ainda nos estágios de descrição do real, e de teatro, em que atores criam um mundo imaginário, reflexo também do mundo em que vivemos – um exemplo como queria Whittgenstein, do poder da linguagem de criar o mundo “(SPINK, 1993, p.7).

³Benjamin confere à imagem um lugar central em sua teoria da cultura; em sua historiografia as imagens são: arcaicas, de desejo, oníricas, de pensamento, dialéticas, alegorias, fantasmagorias

⁴Lembrando com Olgária de Matos que a citação “condensa toda a filosofia de Walter Benjamin, da crítica literária à epistemologia, do surrealismo à fotografia, da tarefa do tradutor à do historiador, da faculdade mimética ao conceito de história. O filósofo estabelece com a citação um *doublé bind*” (MATOS, 2002, p. 1).

montagem (lembrando que fora as citações de Clarice, todas as demais assumirão a grafia requerida pela norma):

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (BENJAMIN, 2006: n. 1a, 8, p.502).

Ilustrando o método ou a arquitetura textual proposta através da montagem⁵, demonstro assim como nesse texto que buscarei o encontro com a escrita de Clarice confessadamente como: [...] *Eu percorro essa mulher como um trem fantasma, por colinas e vales, através de cidades adormecidas. Minha esperança é encontrar o esboço de uma resposta. Avanço com cuidado* (p.33).

Na tentativa de explorar um possível caminho investigativo iremos buscar no universo grego uma possibilidade desse exercício reflexivo. Nesta perspectiva conferimos um tratamento alegórico⁶ à Górgona como uma das três figuras míticas que, segundo Jean-Pierre Vernant, na Grécia Antiga sintetizavam o acontecimento da alteridade além das figuras de Dionísio e Artêmis.

Pela figura da Górgona, representando a “alteridade radical”, problematizamos o “absolutamente Outro”, o indizível, o impensável, aquilo que se estabelece no confronto com a morte, o não representável. No confronto com a escrita de Clarice exploramos o jogo de reconhecimento e de estranhamento que se estabelece através da dupla face da Górgona - monstruosa e humana. A face da Górgona é o que nos remete ao duplo caráter da alteridade radical que pela identificação petrifica.

Buscaremos, dessa forma, algum *esboço de resposta* através do paradoxo que se ergue diante do caráter inacabado de uma obra cuja autora, consciente da proximidade da morte, escreve no tempo prolongado pelo seu/nosso sopro - pulsação ambígua.

Um sopro de vida (pulsações)

“ISTO NÃO É UM LAMENTO”, é um grito de ave de rapina. Irada e intranquila. O beijo no rosto morto”¹. Com essas palavras Clarice Lispector inicia seu último livro publicado postumamente “Um sopro de vida” ou “(pulsações)”. Palavras escritas em 1977 cuja força e atualidade conduzem a necessidade que esse ensaio persegue: o último sopro, a pulsação que finda.

Propomo-nos, assim realizar apenas uma das tantas leituras sobre essa importante obra. Abdicamos do conforto de um roteiro preciso, para tentar, através

⁵Através de Willi Bolle ressaltamos que “a montagem é um procedimento característico das vanguardas do início do século XX. É, sobretudo essa tradição que está presente na obra de Benjamin: os conceitos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa jornal e cinema. Há também a influência do Barroco (a alegoria como precursora do princípio de montagem), do Romantismo (a estética do fragmento) e da Revolução Industrial (construção montagem como a torre Eiffel). Em casos-limite, como no Dadaísmo, a dialética de montagem e desmontagem leva à ruptura com a obra de arte e ao questionamento da arte como instituição. Essa tendência de ruptura está presente também em Benjamin, mas na maioria das vezes ele utiliza a montagem como princípio construtivo (BOLLE, W. 2000, 89).

⁶Pela origem etimológica, alegoria deriva de allos, outro, e agoreuein, o que remete a falar no agora, usar uma linguagem pública. Nesse sentido, falar alegoricamente significa, utilizar uma linguagem literal, acessível a todos, associando a um outro nível de significação, ou seja, dizer uma coisa para significar outra (ROUANET, 1984).

dessa leitura ensaística alcançar um estado de imersão aberto, um estado que se permita o despossuir, o transitar por entre avanços e recuos na busca do encontro esperado com a escrita de Clarice, aqui considerada como “a escrita da Outra”, que nos põe em questão.

Um sopro de vida, nessa perspectiva é concebido como uma obra marcada pelo jogo de identidades, onde o sujeito narrador estabelece uma tríade de composição com o Autor e Ângela, ambos heterônimos de Clarice. Pelos caminhos de Barthes (2002), Benedito Nunes nos leva a concluir que é nesse espaço que se configura algo como uma “dialética do desejo” uma “imprevisão de desfrute” onde mais que os dados lançados o importante é que o jogo exista (NUNES, 2004).

Um jogo de identidades que Clarice procurou manter aceso até o último sopro de vida. Acercando-nos do livro inconcluso, entre as inúmeras perguntas, transitaremos neste texto pela abrangência de uma: por quais caminhos pulsou Clarice? Como parte do exercício reflexivo buscaremos, a seguir, na representação da Górgona, uma alegoria possível para a questão pretendida.

A Górgona: a morte nos olhos pela escrita

Há um modo de ver que arrepia. O óbvio esquecido e espartano: vence o mais forte (p.158). Mas qual pode ser a força do olhar? Marilena Chaui responde:

Se o olhar usurpa os demais sentidos fazendo-se cânone de todas as percepções é porque, como dizia Merleau Ponty, ver é ter a distância. O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas não se apropria. “Resume” e ultrapassa os outros sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material.

É essa imaterialidade da operação visual que a torna tão propícia ao espírito. Ela prepara os olhos para a transferência para o intelecto, começando por usurpá-los – o pensamento fala com a linguagem do olhar – e terminando por serem usurpados por ele o espírito dirá que os olhos não sabem ver (CHAU, 1988, p.40).

Desse encontro entre o Eu e o outro, através do olhar como base da *ambição criadora*, e de uma nova forma de viver, Clarice/Autor diz que:

Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar dela para frente ou para trás, fora de seu contexto. O resultado de um processo tão novo de olhar o momento que passa seria muitas vezes estranhar uma coisa como se pela primeira vez a fizéssemos. Olhar a coisa na coisa hipnotiza a pessoa que olha ofuscamente o objeto olhado. Há um encontro meu e dessa coisa vibrando no ar. Mas o resultado desse olhar é uma sensação de oco, vazio, impenetrável e de plena significação mútua. Deus me perdoe creio que estou divagando sobre o nada. Mas uma coisa eu tenho certeza, esse nada é o melhor personagem de um romance. Nesse vácuo do nada inserem-se fatos e coisas. O que se vê nesse modo de tornar tudo absolutamente do estado presente, o resultado não é mental: é uma forma muda de sentir absolutamente intraduzível por palavras (p. 124/125).

Considerando que *ver a coisa na coisa hipnotiza* e que o resultado desse olhar é *absolutamente intraduzível por palavras*. [...] Clarice/Autor complementa alertando para os perigos e os medos que permeiam a luz e a escuridão. Algo de fatal existe na luz, restando a escuridão, no entanto, viver na escuridão é aceitar ter a vida por um fio.

Minha escuridão fatal será promessa de uma luz também fatal? Acontece que eu temo a luz fatal e já tenho certa intimidade com a escuridão.

Eu já saí do território do humano e Ângela por conseguinte também. Me transcendi em certo grau de mudez e surdez: vivo por um fio.

Eu quisera (p.34).

Tomando um dos modelos, citados anteriormente, que a Grécia antiga dispunha através de suas preocupações com o Mesmo, que é a identidade social, imagem que serve para pensar e viver a questão do Outro, encontramos a figura da Górgona. Talvez um dos aspectos mais importantes desse mito seja a possibilidade de nos fazer apreender a forma como os gregos enfrentaram a significação profunda da troca de olhares. Segundo Vernant, quando olhamos para Gorgó,

[...] estou vendo a mim mesmo, ou melhor, aquilo que em mim já é o Outro. O que em mim está além de mim, não para o alto mas para baixo. Vejo que em todo ser humano já existe a promessa de um caos irremediável. É isso que não é fácil de contemplar no olho de Gorgó, a morte de frente!” (VERNANT, 1990, p.62).

Mantendo a Górgona no horizonte, as contradições que permeavam as conciliações entre a vida e a morte no mundo grego procuravam ser resolvidas. [...] “os gregos expressavam pela máscara de Gorgó o que a morte comporta de estranho com relação ao que pode ser feito ou dito sobre ela, o “resto” frente ao qual só podemos permanecer calados e paralisados: fascinados, transformados em pedra” (VERNANT, 1990, p.730).

Enquanto a maior parte dos deuses gregos são representados por figuras antropomórficas a Górgona é figurada por uma cabeça. Melhor dizendo as Górgonas devem ser escritas no plural, porque na verdade elas são três, três irmãs, três criaturas monstruosas, duas delas são imortais e somente uma, a Górgona Medusa, é mortal. São mulheres-mostros que possuem serpentes como cabelos, criaturas que lançam olhares assustadores, possuem mãos de bronze e asas que lhes permitem voar. Das suas bocas ecoam gritos que paralisam pelo terror provocado. Pelo mito, um poder maior reside principalmente em seus olhos, pois quem as vê diretamente é imediatamente transformado em pedra.

Foi a Medusa que Perseu enfrentou e venceu. Mas no caminho que conduziu até a vitória, Perseu, filho de Zeus, passa por algumas provas, entre essas a primeira consistiu em enfrentar um trio de irmãs das Górgonas – as Graias. As Graias, como as Górgonas, são monstruosas e mesmo sendo jovens já nasceram velhas; a característica mais peculiar desses seres é que apesar de formarem um trio elas somente possuem um olho e um dente, compartilhado pelas três. O único olho e o único dente são partilhados por rodízio, o que em nada diminui seu poder devastador, que inclui devorar homens. Perseu observou que um dos momentos de fragilidade das criaturas era justamente o breve momento em que uma passava o olho para a outra e foi nesse espaço e através de uma flechada que ele arditosamente roubou o olho e agarrou o dente das criaturas. Desprovidas de suas armas as Graias imploram a Perseu que lhes devolvesse o olho e o dente comprometendo-se a oferta-lhe o que ele desejasse em troca. Perseu escolheu que elas indicassem o caminho até as Ninfas. As ninfas também são três, só que de caráter

oposto às Graias; não só indicaram o caminho que conduziu Perseu até as Górgonas como também o presentearam com objetos mágicos que tornaram possível o confronto com a Medusa. Ofereceram, dessa forma, a Perseu, sandálias aladas para que ele pudesse atravessar o espaço da morte, um capacete que na verdade era um objeto que permitia que os mortos ficassem sem rosto, invisíveis; a posse desse capacete permitiu que Perseu não fosse visto. Ofereceram também um terceiro objeto, uma bolsa tal como as utilizadas pelos caçadores para guardar a caça morta. É nessa bolsa que Perseu colocou a cabeça da Medusa, impedindo que o poder mortal de seus olhos fosse efetivo. A esses presentes Hermes acrescentou um outro, uma foice com capacidade de cortar qualquer coisa, por mais dura que esta o fosse (VERNANT, 1990).

Foram estes instrumentos, aliados a uma astúcia singular que fez Perseu derrotar a Medusa, transformando-se no “senhor da morte”. Aquele que no jogo de múltiplos reflexos enfrentou o olhar mortífero através do artifício especular, reflexo de seu/nosso próprio desejo de morte.

Do mito para a escrita parece oportuno nos determos nesse jogo especular produzido no enfrentamento da Górgona como uma alegoria possível de representar a alteridade através da escrita de Clarice. Jogo de olhares que possuem diferenças que assim podem ser expressas:

Quando eu olho eu esqueço que sou eu, esqueço que tenho um rosto que vibra e transformo-me todo num só forte olhar.

Ângela quando escreve na verdade escreve sobre sua própria aura; isso agora de repente notei. É inútil fixá-la porque é impossível vê-la. Só se consegue chegar à orla de sua aura. Apesar de ter corpo Ângela é intangível – tais as mutações umidamente brilhantes de sua personalidade (p.106).

Jogo de olhares e reflexos onde a mundo sofre deformações e cuja imprecisão conduz e registra as tantas outras distinções entre as coisas da vida, entre as coisas da morte.

Minha vida é um reflexo deformado assim como se deforma num lago ondulante e instável o reflexo de um rosto. Imprecisão trêmula. Como o que acontece com a água quando se mergulha a mão na água. Sou um palidíssimo reflexo de erudição. Minha receptividade se afina registrando sem parar as concepções dos outros, refletindo no meu espelho os matizes sutis das distinções entre as coisas da vida. Eu que sou um resultado do verdadeiro milagre dos instintos. Eu sou um terreno pantanoso. Em mim nasce musgo molhado cobrindo pedras escorregadias. Pântano com seus sufocantes miasmas intoleravelmente doces. Pântano borbulhante (p.47).

Um jogo onde o desejo de posse é absolutamente destituído, abrindo espaço para a delicada consciência da finitude do humano, pela infinitude da palavra.

Tentar possuir Ângela é como tentar desesperadamente agarrar no espelho o reflexo de uma rosa. No entanto bastava eu ficar de costas para o espelho e teria a rosa de per si. Mas aí entra o frígido medo de ser dono de uma realidade estranha e delicada de uma flor (p.47).

Ver é assim também correr o risco de morrer. Disputa que faz do visível um mistério precipitador de abismos. E é assim que Clarice/Ângela, a mulher-coisa vai se desvelando, objeto de auras que se confundem.

Meu rosto é um objeto tão visível que tenho vergonha. Entendo as belas mulheres árabes que têm a sabedoria de esconder nariz e boca com um véu ou um crepe branco. Ou roxo. Assim ficam de fora apenas os olhos que refletem outros objetos. O olhar ganha então um tão terrível mistério que parece um vórtice do abismo [...] (p.109)

Mas por quais mistérios nos conduzirá ainda Clarice? Qual é a condição de limite que empodera e ao mesmo tempo enfraquece o olhar nosso/de e por Clarice?

O Outro: um Outro mesmo

Para buscar alguma resposta às questões suscitadas, talvez seja necessário e basilar reconhecer que uma das principais coisas que os olhos não sabem ver é que: “todo Outro é um Outro Eu mesmo”. O Outro, na condição de à margem do eu, situa-se como um duplo, ou como “dois círculos *quase* concêntricos” pelo fio tênue da diferença.

O outro, a meus olhos, está portanto sempre à margem do que vejo e ouço, está a meu lado ou atrás de mim, não está nesse lugar que meu olhar esmaga e esvazia de todo “interior. Todo outro é um outro eu mesmo. Ele é como esse duplo que tal doente percebe sempre a seu lado, que se parece com ele como um irmão, que ele jamais poderia fixar sem fazê-lo desaparecer, e que visivelmente não é senão um prolongamento externo dele mesmo, já que um pouco de atenção é suficiente para reduzi-lo. Eu e o outro somos como dois círculos *quase* concêntricos e que se distinguem apenas por uma leve diferença (MERLEAU-PONTY, 2002, p.167/168).

Diferença onde a alteridade pode ser compreendida como um movimento especular contraditório representada através do diálogo interminável entre Clarice/Autor/Ângela. Uma necessidade que remete ao questionamento do próprio processo de criação na escrita.

TIVE UM SONHO NÍTIDO inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? (p. 27).

E que pode ser representada também pela manutenção constante da dúvida expressa como fio do diálogo entre Clarice e o Autor: *Será que criei Ângela para ter um diálogo comigo mesmo? Eu inventei Ângela porque preciso me inventar – Ângela é uma espantada (p.31).*

A condição de espanto nos remete às análises freudianas do estranho. Freud nas suas pesquisas sobre estética, como “teorias das qualidades do sentir”, refere-se ao estranho inicialmente como aquilo que sendo assustador é capaz de provocar medo. Susto que pela escrita, Clarice/Autor identifica: *Estou tão assustado que o jeito de entrar nessa escritura tem que ser de repente, sem aviso prévio. Escrever é sem aviso prévio. Eis portanto o começo com o instante igual ao de quem se lança no suicídio: o instante é de repente [...] (p.28).*

Para Freud o “estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho e há muito familiar” (FREUD, 1996: p.238). E por mais paradoxal que o seja, talvez o mais assustador seja reconhecer que o estranho sou Eu.

Até onde eu vou e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos de uma mesma árvore? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. O que é ela? Ela é ondas do mar. Enquanto eu sou floresta espessa e sombria. Eu sou no fundo. Ângela é a minha vertigem. Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou. Ângela não é um “personagem”. É evolução de um sentimento. Ela é uma ideia encarnada no ser. No começo só havia a ideia. Depois o verbo veio ao encontro da ideia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era todo o mundo, era de Ângela (p.30).

Seguindo ainda as pistas freudianas podemos dizer que o estranho surge quando parte daquilo que deveria ficar oculto veio à luz ⁷. Por Clarice/Ângela isso pode ser melhor apreendido...

Mas alguma coisa se quebrou em mim que fiquei com o nervo partido em dois. No começo as extremidades relacionadas com o corte me doeram tanto que fiquei muito pálida de dor e perplexidade. Os lugares partidos foram porém cicatrizando. Até que friamente eu não me doía. Mudei, sem planejar previamente. Antes eu te olhava de meu dentro para fora e do dentro de ti que por amor eu adivinhava. Depois da cicatrização passei a olhar-te de fora para dentro. E a olhar-me também de fora para dentro: eu me transformara num amontoado de fatos e ações que só tinham raiz no domínio da lógica. A princípio eu não pude me associar a mim. Cadê eu? Perguntava-me. E quem respondia era uma estranha que me dizia fria e categoricamente: tu és tu mesma (p.48).

Esse estranho que sou eu, é aquilo que é e nos faz todos estrangeiros de nós mesmos, e que segundo Kristeva estranhamente habita em nós:

⁷Freud analisa inicialmente as circunstâncias em que o familiar pode-se tornar estranho e assustador através de seu uso linguístico: “A palavra alemã ‘unheimlich’ é obviamente o oposto de ‘heimlich’ [doméstica], ‘heimisch’ [nativo] – o oposto do que é familiar, e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho”. Posteriormente Freud descontente com a incompletude dessa definição chega à seguinte formulação: “O que mais nos interessa nesse longo excerto é descobrir que entre seus diferentes matizes de significado a palavra ‘heimlich’ exibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘unheimlich’. Assim, o que é heimlich vem a ser unheimlich. (Cf. a citação de Gutzkow: “Nós os chamamos ‘unheimlich’; vocês o chamam ‘heimlich’”). Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘heimlich’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. ‘Unheimlich’ é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de ‘heimlich’, e não do segundo”. Aproximando da definição de Schelling do Unheimlich, como tudo aquilo “que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” reafirma que o “heimlich é uma palavra cujo significado se desenvolveu na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, unheimlich. Unheimlich é, de um modo ou de outro, uma subespécie de heimlich. (FREUD, 1996, p. 239-244)

[...] ele é a face ocultada de nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades (KRISTEVA, 1994, p.10).

É essa estranheza que como resultado amalgama a vida e produz nossas identidades como um jogo que busca o equilíbrio.

De súbito a estranheza. Estranho-me como se uma câmara de cinema estivesse filmando meus passos e parasse de súbito, deixando-me imóvel no meio de um gesto: presa em flagrante. Eu? Eu sou aquela que sou eu? Mas isso é um doido faltar de sentido! Parte de mim é mecânica e automática – é neurovegetativa, é o equilíbrio entre o não querer e o querer, do poder e do não poder, tudo isso deslizando em plena rotina do mecanicismo. A câmara fotográfica singularizou o instante. E eis que automaticamente saí de mim, que é insólito e estarrecedor por ser extremamente verdadeiro, profundamente vida nua amalgamada na minha identidade. E esse encontro da vida com a minha identidade forma um minúsculo diamante inquebrantável e radioso indivisível, um único átomo e eu toda sinto o corpo dormente como quando se fica muito tempo na mesma posição e a perna de repente fica “esquecida” (p.70).

Equilíbrio que só possui sucesso através dos dilemas impostos pela finitude, através da Morte como descoberta de que se morre sem se ter entendido. A morte, como um ritual misterioso da vida, um misto de homenagem e consciência da responsabilidade.

Quanto a mim, eu descobri a Morte.

Mas como?! Morrer sem ter entendido?? Mas isso é de estarrecer! É indigno do ser humano não ser capaz de entender nada na vida. Sim. Mas misteriosamente a gente cumpre os rituais da vida. Ofereço a minha vida em homenagem a quem ou de quê. Quero dedicá-la, como quando se dedica um livro. Deus não mata ninguém. A pessoa é quem morre (p.152).

A morte este algo que não pode ser representado e nem contido pelo movimento do tempo cronometrado através dos ponteiros cartesianos de um relógio. A morte, no entanto, condensa o tempo pela força de um instante, absoluto e único, como um ponto final em uma página, e tudo repousa assim, sem mais discurso, sem mais história. Nesse instante que dura somente uma fração de segundo, Eu e o mundo não somos mais do todo apenas(?) uma parte.

O que me separa do mundo é a minha futura morte. A morte será o meu maior acontecimento individual: a pessoa se despe de si mesma para morrer sozinha de si. A morte é uma atitude bíblica. E é sem história discursiva: ela é um instante. Morrer-se de uma vez só. A parada do coração não dura nada. É a mais ínfima fração de um segundo (p.153).

E é a justamente essa consciência da finitude que nos permite, através da escrita de Clarice, dialogar com Outra, enquanto imagem de tudo aquilo que se coloca como indizível, impensável como jogo de reconhecimento e estranhamento diante da morte. Eis que nos é possível agora avançar no sentido da afirmação de que a escrita de Clarice em “Um sopro de Vida” é um rastro da alteridade radical representada.

Um sopro de vida: a escrita como um rastro

Aleida Assmann faz referência (entre outras) à importância da metáfora da escrita como rastro nas nossas concepções de memória e de lembrança. Observa a autora que os conceitos de escrita e de rastro são, não raramente, empregados como sinônimos. No entanto, esta representação de escrita como um rastro e o rastro como um santuário da memória universal é que garante às gerações sucessivas o antídoto contra o esquecimento, a indiferença e a morte; são profundamente abaladas desde o século XVIII, cedendo espaço para a consciência da fragilidade das criações humanas. A metáfora do traço escrito como rastro passa a ser concebida como um signo e nessa perspectiva o rastro pode ser compreendido como possuidor de um caráter mais duradouro que outras marcas humanas, mas também pode ser considerado expressão de um sinal absolutamente aleatório. Algo que é deixado como “por acaso” e cujo processo de análise pode revelar inclusive o contexto de sua produção mais ou menos voluntária (ASSMANN, 1999).

Clarice, em um “Sopro de Vida” transita e comporta o complexo paradoxo que define a escrita como um rastro: a presença de uma ausência e a ausência de uma presença. *Obra? Não eu quero a coisa prima. Quero a pedra que não foi esculpida* (157).

Uma obra que resiste e luta contra o esquecimento. Nessa dialética entre a memória e o esquecimento, entre a necessidade e a impossibilidade, essa tensão e a impossibilidade de separação da memória e do esquecimento coloca a escrita de Clarice como representação de uma alteridade que por um lado é testemunho e por outro e fuga, algo como uma libertação da cena traumática.

Na hora do acontecimento não aproveito nada. E depois vem uma ilógica saudade. Mas é que o tempo presente, como a luz de uma estrela, só depois é que me atingirá em anos-luz. Na hora não chego a perceber do que se trata. Parece-me que só sou sensível e alerta na recordação. Quase que vivo, pois, no passado, por não reconhecer a espécie de riqueza do momento atual.

O esquecimento das coisas é minha válvula de escape. Esqueço muito por necessidade. Inclusive e tentando e conseguindo esquecer-me de mim mesmo, de mim minutos antes, de mim esqueço o meu futuro. Sou nu. (p.143)

Clarice suporta e aponta marcas impressas de quem passou e deixou pela escrita o lugar conflitivo da perda voluntária e involuntária da existência humana, através do jogo plural e singular daquilo que se convencionou chamar identidade pela alteridade. Espaços onde o Eu é o Um e o Um é o Mesmo. E assim pode-se quem sabe apreender a escrita de Clarice pelos traços de uma Outra e de uma Outra mesma Clarice.

Ousamos assim dizer que a escrita de Clarice pode e deve ser compreendida como um rastro da alteridade radical e da reflexividade necessária “às pesadas estabilidades acadêmicas”. Assim, se por um lado o seu sopro de vida é um amargo

testamento, por outro lado é uma das expressões mais ricas e intransferíveis da miserabilidade da nossa condição humana.

E o resto? Clarice/Ângela completa...

O resto é a implícita tragédia do homem – a minha e a sua? O único jeito é solidarizar-se? Mas “solidariedade” contém eu sei a palavra “só”. (p.159)

REFERÊNCIAS

Aleida. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Munique: C.H. Beck, 1999.

BARTHES, R. *O Prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva 2002.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte. Editora UFMG: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOLLE, W. *Fisionomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CHAUI, M. Janela da Alma, espelho do Mundo. In: Novaes, A. [et al]. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FREUD, S. O Estranho. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

GAGNEBIN, J. Apagar os Rastros, Recolher os Restos. In: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*: Barcelona, Editora da UFMG, 2012.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros Para Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LISPECTOR, C. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999e.

MATOS, O. *A citação como esperança*. In: http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_20.html. Acesso: em 20 de abril de 2012

MÈLICH, J-C. *Filosofía de la Finitud*. Barcelona: Herder, 2002¹

MERLEAU-PONTY, M. *A Prosa do Mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

NUNES, B.A. Narração Desarvorada. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2004.

ROUANET, S. Apresentação:37. In: Benjamin, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SPINK, M.J. *O Conhecimento no Cotidiano*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

VERNANT, J. *Mito e Pensamento entre os Gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

El silencio de la sirena. Una lectura de *Aprendizaje o el libro de los placeres*

Paula Dvorakova

Departamento de Literatura Española
Universidad de Granada
pauladvorakova@ugr.es

RESUMEN

El objetivo del presente artículo es hacer una lectura de *Aprendizaje o el libro de los placeres*, tomando como punto de partida los nombres de los protagonistas: Ulises y Loreley (el navegante y la sirena). En este sentido, uno de los principales temas a analizar es el símbolo del mar (y del agua). Se analizará la oposición palabra/silencio, como dos maneras de «expresar» la identidad (con todas las contradicciones que encierra ese planteamiento), y también la propia idea de «aprendizaje», concebido como una especie de viaje místico hacia la fusión amorosa a través del conocimiento de uno mismo.

PALABRAS CLAVE: Lispector, mar, identidad, escritura femenina, silencio.

En efecto, las terribles seductoras no cantaron cuando pasó Ulises; tal vez porque creyeron que a aquel enemigo sólo podía herirlo el silencio, tal vez porque el espectáculo de felicidad en el rostro de Ulises, quien sólo pensaba en ceras y cadenas, les hizo olvidar toda canción.

FRANZ KAFKA

1. Atrapar las palabras con la mano. La problemática de la búsqueda del yo

Nos dice Franz Kafka en uno de sus cuentos que el verdadero problema de Ulises no fue el canto de las sirenas, y que la cera y las cadenas no fueron en realidad su salvación, porque las sirenas poseen un arma todavía mucho más terrible que su canto: su silencio. Ulises llegó a ver a las sirenas, creyéndose a salvo; vio su cabello mojado, sus ojos llenos de lágrimas y sus labios entreabiertos, y estaba convencido de haber conseguido escapar de su poder de seducción. Lo que no sabía es que aquel día las sirenas habían decidido no cantar, ya que el silencio puede herir todavía mucho más que las palabras.

El lector de *Aprendizaje* o el libro de los placeres sabe desde el principio que el hombre del que se enamora Lori se llama Ulises, pero tarda bastante en darse cuenta de que el verdadero nombre de la protagonista es Loreley:

—Es una pena que tu apodo sea Lori, porque tu nombre Loreley es más bonito. ¿Sabes quién era Loreley?

—¿Era alguien?

—Loreley es un nombre de un personaje legendario del folklore alemán [...] La leyenda dice que Loreley seducía a los pescadores con sus cánticos, y ellos terminaron muriendo en el fondo del mar, ya no me acuerdo de más detalles. No, no me mires con esos ojos culpables. En primer lugar, quien te sedujo fui yo. Sé, sé que te arreglas para mí, pero eso ya es porque te seduzco. Y yo no soy un pescador [...]. (Lispector, 1990: 86-87)

Como siempre, es Ulises quien le explica a Lori algo que ella no sabe, y como suele ser su costumbre, sólo tiene razón en parte. Según Elena Losada, los roles clásicos de los dos protagonistas se ven alterados en la novela (Losada, 1997: 55). Es cierto que Ulises no es uno de los pescadores de la leyenda alemana, y tampoco es uno de los marineros de la versión clásica. No es un hombre cualquiera que se deje seducir por el poder de atracción del canto de la sirena. Está convencido de que es especial, es diferente, y si la sirena intenta atraerlo es solamente porque él la había seducido antes. Volveremos más adelante sobre el tema de la seducción y sobre los roles masculino y femenino en la novela, pero detengámonos ahora un poco en la idea del canto, de la llamada y de la palabra.

Tanto Lori como Ulises a lo largo de la novela se debaten entre la palabra y el silencio, como dos maneras opuestas pero complementarias que sirven para expresar la identidad. El gran tema para Lispector (y también para Cixous) siempre es la «expresión», la revelación de algo íntimo a través de la voz. Ninguna de las dos considera el discurso como algo que se construye y se produce. Desde nuestro punto de vista, que no obstante no es el de estas dos autoras, por mucho que nos esforcemos nunca podemos «expresarnos» libremente, plasmar nuestro yo en la escritura, porque ésta se rige por una serie de mecanismos tanto conscientes como inconscientes de los que no nos podemos desprender del todo. Sin embargo, para los protagonistas de la novela, el silencio es la fuente de las palabras, es algo que se puede escuchar y que hay que aprender a descifrar (Ulises incluso afirma que hay un gran silencio dentro de él). En el cuento titulado «Silencio» (cuyos fragmentos podemos ver reproducidos también en la novela), hablando de la ciudad de Berna, se nos dice lo siguiente:

Se puede pensar rápidamente en el día que pasó. O en los amigos que pasaron y para siempre se perdieron. Pero es inútil esquivarse: el silencio está ahí. Aun el sufrimiento peor, el de la amistad perdida, es sólo fuga. Pues si al principio el silencio parece aguardar una respuesta —cómo ardemos por ser llamados a responder—, pronto se descubre que de ti nada exige, quizás tan sólo tu silencio. Cuántas horas se pierden en la oscuridad suponiendo que el silencio te juzga, como esperamos en vano ser juzgados por Dios. [...] ¿Y si un pájaro enloquecido cantara? Esperanza inútil. El canto tan sólo atravesaría como una leve flauta el silencio. (Lispector, 2008: 436)

Es silencio es algo que encierra un mensaje oculto más allá de las palabras y fuera de los límites del pensamiento racional. Es algo sagrado, que expresa todo lo que no se puede decir mediante el lenguaje, que es por definición imperfecto y necesita ser

complementado por el silencio. Es la parte oculta del habla y de la escritura. Earl E. Fitz dice en este sentido que Lori y Ulises «learn to use the silence of language to break down the social and psycholinguistic wall that have been erected between them» (Fitz, 1987: 431). Según Cixous, el dominio del silencio es asimismo algo propio de la escritura femenina, que se puede desprender con más facilidad de las estructuras lógicas que oprimen el lenguaje porque entra de manera natural en contacto con el subconsciente¹.

La reflexión sobre el límite entre el lenguaje y el silencio es por supuesto un tema recurrente en Lispector. El silencio es un espacio místico de lo inefable que no sólo se opone a las palabras sino que sobre todo es la verdadera fuente de las palabras. Porque para Lispector, las palabras son algo vivo, real y material, que aparece delante del que escribe y que hay que coger con la mano:

Al escribir no puedo fabricar como en la pintura, cuando fabrico artesanalmente un color. Pero estoy intentando escribirte con todo el cuerpo, enviarte una flecha que se hincó en el punto tierno y neurálgico de la palabra. Mi cuerpo incógnito te dice: dinosaurios, ictiosauros y plesiosauros, con un sentido tan sólo auditivo, sin que por eso se conviertan en paja seca, sino húmeda. No pinto ideas, pinto el más inalcanzable «para siempre». O «para nunca», da igual. Antes que nada, pinto pintura. Y antes que nada te escribo dura escritura. Quiero como poder coger con la mano la palabra. ¿La palabra es un objeto? [...] Es tan curioso haber sustituido las pinturas por esa cosa extraña que es la palabra. Palabras... Me muevo con cuidado entre ellas porque pueden volverse amenazadoras. (Lispector, 2012: 14-25)

Esa comparación entre la escritura y la pintura viene de uno de los mejores textos de Lispector, *Agua viva*, una obra difícil de definir que más que nada es una reflexión sobre el lenguaje². Igual que en la pintura los colores se extienden sobre el lienzo, para escribir hay que atrapar las palabras, que son objetos, tan materiales que hay que moverse entre ellas con cuidado³. Se necesita el cuerpo para hablar y también para escribir, en todos los sentidos. Y el cuerpo es lo que determina el carácter de la escritura y la convierte en una cosa viviente. Dice Cixous en una entrevista de 1995 que «cuando creemos escribir sin cuerpo, es que dejamos a un lado el cuerpo que, de todas formas, produce efectos de cuerpo». Según ella, en la escritura, y también en el diálogo, «hay una gran parte de comunidad, de comunicación, y una parte incomunicable misteriosa, producida por el individuo y que no todo el mundo percibe por igual» (Segarra, 2012: 45).

Para Lori, las palabras al principio son paradójicamente lo que le impide comunicarse con Ulises porque constituyen una barrera entre los dos. Por eso se debate continuamente entre la necesidad de hablar y el silencio, y ese conflicto interno le produce angustia y frustración. Lori a menudo es incapaz de expresar con palabras lo

¹ «Woman, in spite of the narcissism that, under the term of coquetry, is assigned to her by popular psychology (one says to her: "If you want to stimulate, be beautiful", she hastens to make faces), she doesn't have this need of social recognition so determine in the masculine. She is indifferent to calculations. Simultaneously closer to her more agonized unconscious, but also more courageous, she searches to take pleasure in writing in an erotic sense. She genuinely makes love to the text». (Cixous, 2008: 53)

² Cfr. Reading with Clarice Lispector de Hélène Cixous.

³ Lispector cuenta en una entrevista de 1976 lo siguiente: «Después, cuando aprendí a leer, devoraba los libros, y pensaba que eran como un árbol, como un bicho, algo que nace. No sabía que había un autor detrás de todo. Luego descubrí que era así y dije: 'Yo también quiero'.» (Lispector, 1997: 14)

que le quiere decir a Ulises y por lo tanto él le propone un trato: que intente escribirlo y luego le entregue la carta en silencio. En realidad, tiene que aprender a utilizar su propia voz, su propio canto de sirena, en el sentido en que dice Cixous que la feminidad en la escritura pasa por «un privilegio de la voz» (Cixous, 1995: 54). Sin embargo, al final descubre que las palabras y el silencio no tienen por qué estar en conflicto, sino que pueden complementarse para crear un discurso definitivo. Cuando Ulises le recomienda que hable menos para no perderse en palabras, ella le responde claramente: «No. Me callé toda la vida» (137). En ese momento el conflicto entre la palabra y el silencio, que implica el uso de unas palabras insuficientes y la existencia del silencio como una consecuencia de no poder explicarse, se convierte en una unión armónica de los dos elementos que se apoyan y se nutren mutuamente⁴. Para Lispector, ésa es la única manera posible de expresarse. Es obvio que en todo discurso lo más significativo pueden ser los silencios. Sin embargo, hay que entender que Lispector vive esa relación entre la escritura y el silencio como algo orgánico y corporal, como algo propio de su experiencia femenina⁵.

Pero volvamos al canto de la sirena. Lori está convencida de que es ella la que seduce a Ulises. Ulises afirma rotundamente que es él quien seduce a Lori, porque se siente superior a ella; es ella la que tiene que aprender, la que tiene que seguir sus enseñanzas para merecerlo. Mientras Ulises espera pacientemente que Lori esté preparada para estar con él, ella se empeña en provocarlo y jugar con su deseo. Y aunque el papel de él en la relación siempre sea el dominante, igual que en el cuento de Kafka, en el fondo está tan convencido de su superioridad intelectual que no se da cuenta de que el silencio inicial de ella no es más que la otra cara de su canto.

2. Aprender a amar. Las contradicciones de la escritura femenina

Hemos citado ya varias veces a Hélène Cixous. Y no es de extrañar que Cixous le haya dedicado tantos estudios a la obra de Clarice Lispector, porque toda su teoría sobre lo que entiende por escritura femenina por fin encuentra un ejemplo real y material cuando conoce la obra de Lispector:

Una voz llegó desde muy lejos, del exterior de mi historia, para recoger la última lágrima. Salvar la naranja. Me puso la palabra en el oído. Y era casi la ninfa de la naranja la que despertaba en mi pecho y surgía resplandeciente de la cuenca del corazón. Siempre había tenido la seguridad de que ciertas voces tienen ese poder. Esa voz volvió a poner la naranja en las manos desérticas de mi escritura que estaban áridos y cubiertos por una nube de papel. (Cixous, 1995: 112)

⁴ Cfr. El artículo «Clarice Lispector. La palabra rigurosa» de Elena Losada: «La palabra de Clarice Lispector es rigurosa porque debe traducir con un medio limitado algo que es mucho más grande que el lenguaje. Debe traducir el misterio y lo que carece de nombre, debe expresar con términos racionales lo que la mirada percibió más allá, debe ser capaz de fijar el instante y el acto ínfimo que está en el origen de todo» (Losada, 1996).

⁵ «Las mujeres son cuerpos, y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación. Más cuerpo, por tanto, más escritura. Durante mucho tiempo, la mujer respondió con el cuerpo a las vejaciones, a la empresa familiar-conyugal de domesticación, a los reiterados intentos de castrarla. La que se mordió diez mil veces siete veces la lengua antes de no hablar, o murió a causa de ello, o conoce su lengua o su boca mejor que nadie. Ahora, yo-mujer haré estallar la Ley: de aquí en adelante, se trata de un estallido posible, e ineluctable; y que debe producirse de inmediato, en la lengua.» (Cixous, 1995: 58)

Cixous encuentra en Lispector todo lo que estaba buscando, todo lo que para ella significaba la escritura femenina: «Si Kafka fuera mujer. Si Rilke fuera una brasileña judía nacida en Ucrania. Si Rimbaud hubiera sido madre y hubiera llegado a cincuenta. Si Heidegger hubiera podido dejar de ser alemán, si hubiera escrito la novela de la Tierra» (Cixous, 1995: 157).

Sin embargo, antes de seguir, tenemos que hacer un pequeño paréntesis. El término «écriture féminine» utilizado por Cixous encierra una serie de contradicciones. La autora francesa nunca llega a definir claramente ese concepto. En un principio afirma que la palabra «femenino» para ella no hace referencia al sexo del autor sino a su manera de escribir, que escapa de la lógica racional y de las oposiciones binarias del falocentrismo, y abraza la bisexualidad y lo heterogéneo. Sin embargo, más tarde vuelve a caer en el esencialismo, hablando de los reinos de lo Regalado y de lo Propio. En ese sentido, para ella una de las características más importantes de la escritura femenina sería la generosidad y la intuición. Asimismo, en el amor la máxima expresión de esa idea sería un amor de tipo maternal, que lo abarca todo y no pretende dominar ni definir nada⁶. Cixous es consciente de las contradicciones de su propia escritura pero en realidad no le importan, sostiene que precisamente el orden y la jerarquización de los conceptos es parte del pensamiento masculino y que por tanto su propio planteamiento no tiene ningunas pretensiones de convertirse en una teoría perfectamente organizada y racional. Podemos aceptar eso para entender mejor las relaciones entre las dos autoras, pero siempre debemos tener en cuenta que visto desde fuera es un planteamiento teórico que tiene una serie de lagunas.

Los paralelismos entre las dos escritoras son infinitos. Cuenta Cixous: «A method is a word that means nothing to me. I would not follow one, as my work is analogous to a relationship of love» (Cixous, 2008: 51). Por su parte, Lispector declara: «Yo nunca sé de antemano lo que voy a escribir. Hay escritores que sólo se ponen a escribir cuando tienen todo el libro en la cabeza. Yo no. Voy siguiéndome y no sé en qué va a acabar. Después voy descubriendo lo que quería» (1997: 24). Myriam Jiménez señala que en la última entrevista que se le hace a Lispector, el 2 de febrero de 1977, afirma que cuando no escribe siente que está muerta (Jiménez Quenguan, 2010: 38). Y como si se hubieran puesto de acuerdo, Cixous dice: «For me, writing is the breath, the respiration, it is a necessity as imperious as the need to wake up, to touch, to eat, to kiss, to progress. When I do not write, it is as if I had died» (Cixous, 2008: 51). Sería difícil leer a Lispector sin Cixous y resultaría prácticamente imposible entender la teoría de la escritura femenina de Cixous sin Lispector.

Aprendizaje o el libro de los placeres cuenta un viaje místico, la búsqueda de la propia identidad a través del amor. Lispector considera el libro una novela fallida, aunque no explica por qué. Desde nuestro punto de vista, que obviamente no es el de Lispector, el fallo de la novela puede consistir en el hecho de que la identidad en realidad no sea algo esencial que se pueda buscar y encontrar, sino que no deja de ser algo que se construye. Definitivamente, y como se ha señalado muchas veces, dentro de la obra de la escritora brasileña se trata de una novela un poco extraña, más tradicional, con más diálogo y un argumento más sólido⁷. Sin embargo, nos sirve como un ejemplo

⁶ Hablando de Lispector, afirma Cixous lo siguiente: «Elle était une femme, mais pas absolument, elle était une femme-avec. Avec homme, avec-contre-sans homme ou cheval ou avec machine à écrire. Mais mère elle l'était, absolument, dans la grande solitude des vraies mères: Mère. Madeira. Brute. Grande. Primitive» (Cixous, 1997: 41).

⁷ Véase también «La pasión de Clarice Lispector» de Benedito Nunes.

perfecto de las contradicciones que encierra el planteamiento de Cixous sobre la escritura femenina.

En un primer lugar, la relación entre Lori y Ulises es una relación entre el maestro y su discípula, una cosa bastante frecuente en la obra de Lispector. Según Laura Freixas, «el conocimiento racional, que el maestro transmite, es imprescindible, pero resulta inútil y falso sin la otra parte: el conocimiento intuitivo que aporta la discípula» (Freixas, 2001: 34). Es cierto que Ulises en el encuentro final parece asumir un papel más humilde y abandonar su habitual tono didáctico, y que incluso se arrodilla delante de Lori. Sin embargo, esa sumisión es mínima en comparación con todo el proceso de aprendizaje de la protagonista. Esto queda bastante explícito si tenemos en cuenta que acto seguido ella se arrodilla también. Y ahí está la gran contradicción del libro (y puede que sea ese el motivo por el que a la propia autora no le convenciese demasiado): por una parte Lori aprende a ser ella misma y a encontrar su propia voz femenina. Por otra parte, a pesar de una serie de progresos, nunca abandona del todo su rol pasivo. Pero empecemos por el principio.

Nos queda claro muy pronto que cuando Lori empieza la búsqueda de su propia voz y su propia identidad, lo hace siempre a través de un hombre. Recordemos que todas las personas importantes de su vida siempre han sido hombres: su padre, sus cuatro hermanos, sus cinco amantes, y Ulises. Y por supuesto hay otra presencia masculina constante: Dios. La madre está ausente y ni siquiera se la menciona. Ella trabaja como maestra de primaria (una profesión femenina clásica), pero es el padre el que paga su apartamento y es con el dinero del padre con el que se compra sus vestidos y los regalos para sus alumnos. Ulises representa en todo momento una figura de autoridad, es profesor de filosofía y es él quien le enseña, quien pone las distancias, quien siempre llama (ella se queda esperando que el teléfono suene y en las raras ocasiones en las que decide llamarle Ulises se muestra distante). Es él quien toma siempre todas las decisiones, incluso la de esperarla, prometiéndole «castidad» mientras ella esté «aprendiendo».

Según se nos dice al principio de la novela, lo que Ulises decide que Lori debe aprender es «vivir sin dolor» y ser capaz, cuando le preguntan por su nombre, responder «mi nombre es yo» (11). Y ella al principio no está segura de querer emprender ese viaje:

Y ahora había llegado el momento de decidir si continuaría o no viendo a Ulises. En súbita rebelión no quiso aprender lo que él pacientemente quería enseñarle y ella misma aprender —se rebelaba sobre todo porque aquella no era para ella época de «meditación» que de pronto parecía una ridiculez: estaba vibrando de puro deseo como le sucedía antes y después de la menstruación. Pero era como si él quisiera que ella aprendiese a andar con sus propias piernas y sólo entonces, preparada para la libertad por Ulises, fuese de él—, ¿qué es lo que quería de ella, además de tranquilamente desearla? (13)

Como se puede observar, esa indecisión inicial se debe a que no está preparada para recibir la enseñanza que él quiere proporcionarle. Es él quien tiene todas las respuestas, quien aporta la parte racional, quien decide lo que ella tiene que aprender y cómo debe hacerlo. Es él quien controla en todo momento la situación. Ella sólo siente sus necesidades físicas, que encima vienen determinadas directamente por lo biológico y lo corporal. Pero lo único que debe preocupar a Lori es lo que quiere él de ella, lo que quiere para ella. Parece que ella puede elegir entre seguir viendo a Ulises y aprender de

él o abandonarlo, pero la decisión de dejar a Ulises y no continuar con el aprendizaje se entendería como una «rebelión», como algo que altera el orden.

Por su parte, el mecanismo de control más poderoso que tiene Ulises es la paciencia. Aparentemente se trata de una cualidad positiva que implica darle espacio a Lori para que pueda encontrar su camino. Pero en el fondo es esa infinita paciencia de Ulises, ese esperar interminable, que obliga a Lori a hacer lo que se espera de ella. Es lo que le otorga la superioridad moral e intelectual al hombre, mientras que la mujer a menudo no es más que una víctima de sus caprichos y sus necesidades físicas. Cada vez que pasan muchos días sin que él llame y ella está desesperada deseando que el teléfono suene, se confirma el poder que tiene él sobre ella, aunque sea solamente para enseñarle que tiene que saber estar bien consigo misma. Porque la decisión de estar a gusto sola nunca la toma ella, siempre en última instancia la acaba tomando él.

Lori, por su parte, poco a poco va encontrándose a sí misma, aprendiendo a ser ella y también lo que significa ser mujer. Como al principio desconoce su propia identidad (siempre en Lispector entendida como algo esencial e intrínseco que hay que descubrir), utiliza una máscara: el maquillaje excesivo y los vestidos ajustados que compra para adaptarse a las convenciones de la sociedad. Señala en este sentido Elena Losada que «para dotarse de una imagen adecuada al estereotipo no invierte su propio dinero, el que ella misma gana, sino el dinero de su padre; con el dinero del hombre paga la imagen social» (Losada, 1997: 56). A lo largo del libro se observa muchas veces en el espejo. Y recordemos que en *Agua viva* escribe Lispector que el espejo es «el único material inventado que es natural» (83). Es el espejo lo que le permite entender mejor su condición de mujer. La primera vez que se observa en él se da cuenta de que sólo es guapa «por el hecho de ser una mujer». Esa idea es decisiva: «¿guapa? no, mujer» (14)⁸. Sin embargo, inmediatamente después empieza a pintarse los labios y los ojos, y a crear de esta manera su máscara. Incluso se nos señala que según una compañera suya se pintaba muy mal, y como entenderemos más adelante, eso quiere decir que se pintaba demasiado, hasta el punto de poder ser confundida con una prostituta.

También Lori usaba la máscara de payaso del exceso de pintura. Aquella misma que en los partos de la adolescencia se elegía para no quedarse desnudo para el resto de la lucha. No, no es que se hiciese mal en dejar el propio rostro expuesto a la sensibilidad. Pero es que el rostro que estuviera desnudo podría, al herirse, cerrarse solo en súbita máscara involuntaria y terrible: era pues menos peligroso elegir, antes que eso fatalmente sucediera, elegir por sí sola ser una «persona». Elegir la propia máscara era el primer gesto voluntario y humano. Y solitario. (76)

La máscara es una manera de crear un personaje si uno desconoce su verdadera identidad. Es un gesto humano y solitario. Porque «lo humano es estar solo» (66). La soledad puede ser una experiencia negativa si uno no se conoce a sí mismo, pero si consigue abrazar la soledad y sacarle provecho, estará preparado para un encuentro con otra persona y entonces ya no será necesaria la máscara porque será el verdadero yo el

⁸ «En su obra la percepción y autopercepción de la belleza femenina es un tema recurrente, aunque quede oscurecido por su coexistencia con reflexiones absolutamente sorprendentes, profundidades abismales y temas que cortan como cuchillos afilados. [...] No es posible describir un personaje sin delinear su cara y su cuerpo, y en el caso de las mujeres la descripción de ese rostro y de ese cuerpo ha sido durante siglos la única descripción que interesaba, porque las mujeres sólo tenían cuerpo frente a las cualidades morales e intelectuales del hombre. Siempre que se construye literariamente una mujer se construye también una actitud —epocal, personal y de género— sobre la cuestión de la belleza.» (Losada, 1997: 55).

que se encuentre con el otro. Será el momento de poder decir, en vez de «yo soy Lori», «yo soy yo».

Uno de los primeros momentos en los que Lori se empieza a deshacer de sus vestidos ajustados y provocativos y de su maquillaje es cuando queda con Ulises en la piscina y tiene que aparecer delante de él mojada y en bañador. Y en el primer momento su cuerpo sin máscara le hace sentir vergüenza, que le costará mucho superar. Incluso cuando prepara su encuentro final con Ulises pasa mucho tiempo eligiendo el vestido adecuado. Sin embargo, cuando el momento llega de verdad, se olvida del vestido blanco y de todo lo que tenía preparado y sale a la calle sin máscara, con el rostro «desnudo». De esta manera, vemos escenificado su proceso de aprendizaje. Sin embargo, la voluntad de Ulises nunca deja de ser el elemento decisivo. Cuando Lori se corta el pelo, Ulises le dice que debería habérselo preguntado antes. Curiosamente, siempre se nos insiste que una de las cosas que tiene que aprender es a ser libre. Y no es de extrañar que esa contradicción aparezca en el texto una y otra vez, porque la libertad en el mundo en el que vivimos nunca es algo intrínsecamente humano que podamos recuperar sin más si descubrimos quiénes somos.

Hasta que llega un momento en que Ulises decide que ya está preparada. Y fijémonos que sigue siendo él quien toma la decisión. Le apunta la dirección de su casa en una servilleta (hasta ahora Lori nunca había estado en su casa, él entraba libremente en su espacio pero ella no estaba invitada a compartir el suyo) y le pide que elija ella el día y la hora para venir y acostarse finalmente con él:

—Lori, no te llamaré más por teléfono. Hasta que vengas sola. Preferiría que no me llamas avisando que vienes. Quisiera que, sin una palabra, tan sólo vinieras.

Era una libertad que él le ofrecía. Sin embargo, ella preferiría que él mandase en ella, que señalase día y hora. Pero sintió que era inútil intentar hacerlo cambiar de idea. (124)

Fijémonos en que aparentemente ella por fin consigue su «libertad», pero en el fondo esa «libertad» viene de él, es Ulises quien se la otorga y además no se trata de una libertad real, porque él decide que ella tiene que elegir la hora y es «inútil hacerlo cambiar de idea». A pesar de que puede parecer que la dinámica de su relación ha cambiado, sigue siendo exactamente la misma y todos los cambios son sólo superficiales⁹.

Si, para Cixous, la mujer está presente totalmente en su voz, es curioso que Lori encuentre su propia voz en parte aceptando una vez más lo que se le impone, aunque esta vez esa imposición no provenga de las convenciones sociales sino de un hombre que supuestamente sabe infinitamente más que ella. Y después de pasar juntos una noche, Ulises decide que lo mejor sería casarse. Ella está de acuerdo y añade que le

⁹Cfr. «Freedom and Self-Realization: Feminist Characterization in the Fiction of Clarice Lispector» de Earl E. Fitz: «For Clarice Lispector, feminism is not ideological can't or rehashing of a much abused theme with drearily predictable posturings. Quite to the contrary, it shows itself time after time to be her personal philosophical disposition toward human existence, her orientation toward reality, the intellectual perspective that dominates her overall approach to life and art. As such, feminism is not present in her work as a clear-cut or easily defined feature. It is omnipresent, however, but operating as an uncompromising, assiduously held attitude about what it means to be a human being, about solitude and about the fact that, as Lispector sees it, men and women are cursed because they must ponder their lonely fate even as they live it out to its inescapable end. The common wisdom holds that only love has the restorative power needed to overcome this isolation but, as Lispector repeatedly shows us, love is a poison as well as a tonic». (Fitz, 1980: 58)

gustaría quedarse embarazada. Recordemos en este sentido lo que opina Cixous sobre el amor maternal como una cualidad intrínsecamente femenina. Sin embargo, él le responde: «Sé paciente. Por otra parte, la próxima vez tienes que tener cuidado porque vamos a esperar el momento justo para tener un hijo. Antes, para facilitarlo, incluso, lo realmente justo sería casarse» (139). Y de esta manera, a pesar de que Lori haya completado su aprendizaje y en teoría haya encontrado su propia voz, Ulises sigue tomando las decisiones por ella, utilizando una vez más el recurso de la paciencia, esta vez implicándola a ella en el proceso, convenciéndola de que tiene que ser paciente.

Según Marta Piexoto (1994), Lispector entiende el amor como algo ambiguo y lleno de hostilidad reprimida. Y por lo menos en el caso de Aprendizaje o el libro de los placeres definitivamente ese encuentro final que representa el final feliz de un largo proceso, mediante el cual ella se convierte en una «supermujer» y él en un «superhombre» (136), es en todo momento muy ambiguo. Parece que parte de la identidad femenina siempre será el deseo de entregarse totalmente al hombre; si la voz femenina lo abarca todo, la voz masculina sigue formando parte de ella. Es otra contradicción curiosa.

3. La llamada del mar y el encuentro con la rosa

Antes hemos definido el proceso de aprendizaje de Lori como un viaje místico. Pensemos en lo que implica una experiencia mística: la búsqueda de algo superior con lo que fundirse totalmente mientras nos desprendemos de todo lo demás. Y eso es exactamente lo que experimenta Lori. Su búsqueda de su propia voz y su propia identidad está unida a la búsqueda de Dios. Mejor dicho, se trata de la búsqueda de un nuevo Dios, uno que no sea terrestre, que no se parezca tanto a ella, porque «nos equivocamos al humanizar a Dios» (140).

¿O no sería paz lo que ella quería? No podía, mientras tanto, impedir casi usufructar lo que imaginaba que sucedía después de morir —al igual que había apoyado el cuerpo en la tierra, apoyarse toda hasta ser absorbida por Dios—. Ya quiso estar muerta, no porque no quisiera la vida —la vida que aún no le había dado su secreto— sino porque ansiaba esa integración sin palabras. Pero la palabra de Dios era de un mutismo tan completo que aquel silencio era Él mismo. Tampoco quería entrar más en la iglesia aunque tan sólo fuese para respirar la penumbra fresca y recogida. (58)

Lo que Lori desea es poder «ser absorbida por Dios» pero el Dios de su iglesia no le sirve porque se parece demasiado a ella. Desea encontrar un Dios nuevo que le permita esa fusión mística que está buscando. Y para eso, uno de los temas recurrentes tanto en la novela como en toda la obra de Lispector es, además del silencio, la muerte. Como bien dice Laura Freixas, «una de las constantes de Lispector es una curiosa actitud hacia la muerte, que le inspira un anhelo sensual, casi erótico. Es una de las muchas cosas que tiene en común con los místicos; sólo que en su caso, el deseo de muerte no puede explicarse por la creencia en una vida superior [...]. Más bien se trataría del deseo de vivir una experiencia extrema, a la vez corporal y cósmica» (Freixas, 2001: 33-34).

Según señala Antonio Maura, para Clarice Lispector, que «nunca negó su origen judío», el mundo de la Cábala «se halla en sus novelas y cuentos como un trasfondo místico que da coherencia a toda su obra». También habla del «hasidismo», un movimiento caracterizado por la «búsqueda del Dios escondido, de su revelación y

de su mensaje en cada uno de nosotros», que según él caracteriza a Lispector (Maura, 1997). Y es verdad que en la obra de la autora brasileña aparecen continuamente personajes preocupados por la búsqueda de Dios, relacionada con el silencio, un tipo de silencio que está dentro de uno mismo y que encierra un misterio. La imagen de un umbral que hay que cruzar, de una puerta que hay que abrir, que lleva a la fusión con Dios desde el interior, es también muy propia de hasidismo¹⁰. El silencio y la muerte son las dos claves de la búsqueda de Dios. Lori ha deseado estar muerta porque «ansiaba esa integración sin palabras», la posibilidad de fusión con un ser superior, que asimismo siempre se produce a base de silencio, que como hemos explicado antes es para Lispector el espacio sagrado de lo inefable, de lo que está más allá del lenguaje. En el caso de Lori, la búsqueda de Dios, la búsqueda de su propia voz y la búsqueda del Otro vienen a ser la misma cosa.

Uno de los símbolos más poderosos de esa búsqueda múltiple es el agua. En concreto, el agua de mar, porque no nos olvidemos de que Loreley no deja de ser una sirena buscando su propia voz. Al principio está claro que le falta agua, ni siquiera transpira (y más tarde el sudor llega a derretir su máscara de maquillaje, aunque para Lori sea una experiencia humillante). El primer encuentro significativo con el agua, como ya hemos mencionado, sucede en la piscina con Ulises. Es allí donde empieza a pensar en el mar. Hasta que un día siente claramente su llamada:

Ahí estaba el mar, la más ininteligible de las exigencias no humanas. Y allí estaba la mujer, de pie, el más ininteligible de los seres vivos. El día que el ser humano se hizo una pregunta sobre sí mismo, entonces se convirtió en el más ininteligible de los seres por donde circulaba sangre. Ella y el mar. (69)

El mar llama a Lori porque su canto de sirena, todo su poder de mujer, su voz femenina y su identidad está simbolizada en el mar. El mar es infinito, sólo delimitado por la línea del horizonte, y encierra todos los secretos y todos los misterios que ella quiere resolver. La mujer y el mar son lo mismo, se funden en una experiencia sin palabras. Ella se deja cubrir por las olas. «La sal, el yodo; todos los líquidos la dejan por unos instantes ciega, toda empapada —aterrada de pie, fertilizada» (70). Y absorbe el agua no sólo por fuera sino también por dentro: «con el cuenco de las manos lleno de agua, la bebe a grandes tragos, buenos para la salud de un cuerpo. Y era eso lo que le estaba faltando: el mar por dentro como el líquido espeso de un hombre. Ahora está toda ella igual a sí misma» (70-71). Una vez más, para poder encontrarse a sí misma, necesita el elemento masculino. El líquido del mar, que entra en ella, que la «fertiliza», viene a representar tanto su propia feminidad como el encuentro sexual con un hombre. Está claro que no se puede separar una cosa de la otra y que lo masculino siempre tiene que formar parte de la identidad femenina.

El mar también aparece relacionado con la comida, concretamente con el pescado; el olor del pescado crudo que representa el ansia de vivir. Pero sobre todo, como siempre en Lispector, el símbolo más importante es la fruta. Las manzanas son la fruta favorita de Lori (11), y «al contrario de Eva, al morder la manzana entraba en el paraíso» (119). La manzana, como es obvio, representa el deseo de saber:

I think it is true that her decision must have been determined by something «feminine» in her structure, particularly her desire and her non-fear of knowing what is inside. So knowledge started for all of us with knowing with the mouth,

¹⁰ Ulises le dice a Lori casi al final de la novela: «Lori, ahora eres una supermujer en el sentido en que yo soy un superhombre, tan sólo porque tenemos el coraje de atravesar la puerta abierta» (136). Véase también El discurso narrativo de Clarice Lispector de Antonio Maura.

by tasting. Taste is the first act of knowledge, for women and for all men who are women. And the price of it has been exile, death, but also work, art, creation. (Cixous, 1987: 3)

El conocimiento entra en el cuerpo de una manera física, por la boca. Hay que morder la manzana y hay que beber el agua de mar. Y cuando Lori se prepara para su encuentro final con Ulises, primero se bebe un vaso de agua y luego se come una pera. Y cuando sale a la calle está lloviendo, así que se empapa de agua también por fuera.

Y Ulises la está esperando, en un cuarto lleno de rosas. Mientras espera, cada vez que las rosas se marchitan vuelve a comprar otras. Son una especie de premonición, una anunciación de su llegada. Cuando Lori llega por fin, ya no le hacen falta porque ella es una rosa: «Eres la misma de siempre. Sólo que te abriste en rosa rojo-sangre. Tiré las dos docenas de rosas porque te tengo a ti, rosa grande y de pétalos húmedos y espesos» (138). Las rosas que él tenía en casa se pueden marchitar, pero ella, que se ha convertido en la rosa, se ha transformado en algo inhumano mediante su viaje místico, ahora es superior a todas ellas. Ella no puede marchitarse nunca porque ha encontrado su propia voz en el mar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CIXOUS, H. (1987), «Reaching the Point of Wheat, or a Portrait of the Artist as a Maturing Woman», *New Literary History*, 19 (1), 1-21. <http://www.jstor.org/stable/469298>

—(1990) *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

— (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.

— (1997). «Voir à ne pas savoir», *Anthropos*, Extra 2, 41-43.

— (2008). *White Ink*. Durham (GBR): Acumen.

FITZ, E. E. (1980). «Freedom and Self-Realization: Feminist Characterization in the Fiction of Clarice Lispector», *Modern Language Studies*, 10(nº3), 51-61. <http://www.jstor.org/stable/3194232>

— (1987). «A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector», *Contemporary Literature*, 28 (nº4), 420-436. <http://www.jstor.org/stable/1208309>

FREIXAS, L. (2001). *Clarice Lispector*. Barcelona: Omega.

JIMÉNEZ QUENGUAN, M. (2010). *Clarice Lispector y María Zambrano. El pensamiento poético de la creación*. Madrid: horas y HORAS.

LISPECTOR, C. (1990). *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Madrid: Siruela.

— (1997). «Declaraciones autobiográficas y literarias (Entrevista grabada el 20 de octubre de 1976 en Río de Janeiro)», *Anthropos*, Extra 2, 14-29.

— (2008). *Cuentos reunidos*. Madrid: Siruela.

— (2012). *Agua viva*. Madrid: Siruela.

LOSADA SOLER, E. (1997). «Tres imágenes (con espejos) en la obra de Clarice Lispector: Lori, Glória y Macabéa», *Anthropos*, Extra 2, 55-58.

— (1996). «Clarice Lispector. La palabra rigurosa», *Espéculo*, nº 4. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero4/lispecto.htm>

MAURA, A. (1997). «Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector», *Anthropos*, Extra 2, 77-81.

— (2006). *El discurso narrativo de Clarice Lispector*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

NUNES, B. (1997). «La pasión de Clarice Lispector», *Anthropos*, Extra 2, 46-54.

PIEXOTO, M. (1994). *Passionate Fictions : Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

SEGARRA, M. (Ed.). (2010). *Entrevistas a Hélène Cixous: No escribimos sin cuerpo*. Barcelona: Icaria.

Identidad y escritura en crónicas de mujeres latinoamericanas: Clarice Lispector

Rosana Governatori

Universidad Nacional del Sur. Argentina
mr06gov@yahoo.com.ar

RESUMEN

La escritura de mujeres en América Latina puede leerse como una afirmación cultural y una expresión de identidad.

A lo largo de las crónicas, novelas, cuentos y anotaciones sueltas de Clarice Lispector se diseminan datos de carácter autobiográfico que hemos desplegado para dar a conocer a una escritora que nos ha develado su *yo* más íntimo.

PALABRAS CLAVE: escritura – mujeres – América Latina – identidad – crónicas

ABSTRACT

Writing women in Latin America can be read as a cultural affirmation and identity expression.

Throughout the chronicles, novels, stories and loose annotations Clarice Lispector spread autobiographical data that we have deployed to give out to a writer who has revealed her innermost self.

KEYWORDS: writing - women - Latin America - identity - chronicles

1.-Introducción

Quienes escriben testimonios, entrevistas, memorias, diarios de viajes, autobiografías, biografías y crónicas, cuentan historias sobre sí mismos o sobre otros a través de una mediación que se vale al mismo tiempo de la historia y la ficción.

En el caso de las crónicas se trata de narraciones urgidas por relatar y transferir algo de lo real. Dice Mónica Bernabé (2006:19), que la crónica se alza como matriz discursiva de la cual se desprende un modo de narrar. Es el registro de un fragmento de la realidad o de algo vivido, un espacio discursivo que funciona como un campo de fuerzas desde el que el cronista mira a su alrededor y se mira a sí mismo. En la crónica

hay una voluntad de escritura donde prevalece el arte verbal en la transmisión de un mensaje referencial.

Clarice Lispector escritora y periodista, que se inscribe en la cultura brasileña de mediados del siglo pasado, responde tanto a un *gesto* disidente, asumido y manifiesto, que tiene su escritura como al *lugar*, a la vez reconocido y perturbador, que ocupa dentro del campo cultural.

Analizaremos crónicas y cuentos tomando en cuenta la “interdependencia formal” (Amar Sánchez, 1992: 67) entre sus relatos. Nuestro interés se centrará en la representación de la mujer.

Los textos seleccionados son: las crónicas que aparecieron en el *Jornal do Brasil*, entre 1967 y 1973, recopiladas una primera parte en *Revelación de un mundo* y otra, en un texto de reciente traducción y edición, que reúne crónicas inéditas, *Descubrimientos* y además un libro de cuentos *Lazos de familia*.

En América Latina Sor Juana Inés de la Cruz marca el comienzo de la literatura escrita por mujeres constituyendo una representación de la mujer. Al interpelar el discurso dominante de la sociedad colonial instituye una tradición sobre la que encontramos abundante material.

Otra escritura de mujeres, la de Clarice Lispector en este caso, nos condujo a numerosos artículos referidos a sus novelas y cuentos.

En este sentido nuestro análisis, con el corpus elegido, pretende mostrar la relación vida y obra, en lo que radicaría la singularidad de nuestra investigación.

Tradicionalmente la crítica literaria sugiere que separemos *la vida y la obra* (Franco, 1994: 143), sin embargo, en el tema que nos ocupa la historia personal es la que se abre como vía para abordar la escritura de fragmentos y aspectos de una realidad compleja y heterogénea. Lejos de excluirse, vida y obra se complementan y configuran una identidad. De todos modos, no nos detendremos en la biografía en sí; la utilizaremos con el fin de analizar las estrategias discursivas de los textos desde las perspectivas del *yo*, a través de los rasgos autobiográficos de los relatos. Los procesos de subjetivación a los que recurren estas narraciones dentro de cierto espacio, de cierto tiempo y de cierto lenguaje, permitirán conocer qué nos dicen esas “fabulaciones” (Molloy, 1996:12) acerca de la literatura, las historias de vida y la mujer.

Por otra parte, como resultado de la subjetivación y de procedimientos compartidos presentes en la escritura, la “interdependencia formal” entre los textos, dará cuenta de la unidad de la producción narrativa. Así, las crónicas y los cuentos de Clarice Lispector que analizaremos se leerán en un espacio de intertextualidad.

2.-Escritura fundacional: Sor Juana Inés de la Cruz y las monjas místicas.

Sor Juana Inés de la Cruz inició en el siglo XVII la escritura femenina en América Latina cuestionando a través de su prosa y poesía las normas de la sociedad y la iglesia de entonces. Abogó por el derecho de las mujeres a la educación, al desarrollo intelectual y a la libertad de expresar su creatividad y sensibilidad; como monja declaró su capacidad de mujer pensante para estudiar teología y de hacer compatible su religiosidad con una vida creativa. Utilizó con habilidad todos los espacios que le permitían los discursos de la corte y de la iglesia para participar en polémicas discusiones, como es el caso de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.

Para ella, la escritura se transformó en “un juego de máscaras que le permitió adoptar cualquier identidad” (Franco,1994:15), siempre en defensa de la racionalidad femenina. Funda así, una tradición en la escritura de mujeres, la de reconocer y valorar sus saberes y hacerlos pasar del “espacio volátil de la oralidad al monumento de la escritura” (Matalía, 1995: 25).

Además “Sor Juana Inés de la Cruz representa en la literatura latinoamericana el caso particular y emblemático en el que las relaciones entre vida y obra, público y privado, con sentimiento y vigilancia asumieron las formas más claras de un debate entre saber profano y religioso” (Domínguez, 1998: 35).

A través de esa vasta máquina transformadora que constituye su escritura, al decir de Ludmer (1985: 62) busca los intersticios para plantear una resistencia a aquellas “ficciones de la identidad” atribuidas a la mujer por la cultura patriarcal.

En el mismo sentido escribe Franco (1994:16):

Sor Juana no pudo fundar escuela. No tuvo discípulas. Defendió la razón femenina como algo diferente de la racionalización patriarcal y como un camino más productivo para las mujeres que el camino de las místicas.

Sin embargo, la escritura de Sor Juana dejó huellas. Muchas otras monjas escribieron durante ese período. Una gran variedad de géneros literarios fueron utilizados por las llamadas “monjas místicas” (Franco, 1994), partiendo de la autobiografía y pasando por la escritura de los diarios, la transcripción de experiencias místicas, la documentación epistolar, y los testimonios que señalan la tendencia a una evolución autónoma en cada uno de ellos a lo largo del siglo. La redacción de los diarios les permitió incorporarse a los cánones literarios de la época. Si bien puede pensarse que la redacción de estos textos facilitaría la posibilidad de que otras mujeres accedieran a la escritura (aun aquella de factura sencilla y asequible) esto no sucedió. Debemos tomar en cuenta que, aún dentro del ámbito conventual, solo era posible escribir con permiso y bajo la orden del confesor. Esta autorización, más que común fue excepcional. En su proceso de producción, la entrega de los manuscritos al padre espiritual no siempre fue rápida y periódica pues escribir representó una sobrecarga de trabajo a las labores conventuales asignadas a cada religiosa. A esto debe añadirse que la orientación espiritual podía ser interrumpida debido al frecuente cambio de confesores.

Así, la intemporal reclusión de estas mujeres en el convento, las llevó a construir un universo interior cerrado, *místico*, en ocupar “el cuarto propio” (Woolf, 1989: 39), y desde allí dejar testimonios de sus experiencias y revelaciones.

De esta escritura fundacional- conventual podemos rescatar la necesidad de un espacio propio para la escritura y la orientación *mística* que observamos en las obras de Clarice Lispector.

3.-Crónica: entre la información y la interpretación

La crónica, a diferencia de la noticia periodística que se afirma en su pretensión de verdad, pone en tensión lo fáctico y lo ficcional, se torna enigmática y configura un nuevo espacio de interpretación. La mirada del cronista, como visión primigenia, penetrante de los espacios y los hechos, plasma en la escritura la representación del mundo. Este género se sabe amarrado a una marca de referencialidad que lo separa en

forma decidida de la idea de mera ficción, pero esto no le impide tomar de los postulados literarios la capacidad de reinventarse en nuevos procedimientos narrativos que en todo caso responderán, interpretándolo, al pulso que piden los tiempos narrados.

La crónica es la matriz de uno de los modos de contar la realidad social latinoamericana y su fuerza genérica radica en su versatilidad y en la potencialidad de transformación no solo como resultado de estilo sino como aceptación de la complejidad, signo que la convierte en una narrativa implicada en los cambios vertiginosos, dilemáticos de nuestro tiempo, sosteniendo un equilibrio propio, siempre en tránsito, entre el reto de la veracidad y el arte de narrar. Es un lugar discursivo heterogéneo, una forma periodística al mismo tiempo que literaria y que presupone “un sujeto literario, una autoridad y una mirada altamente especificada” (Ramos, 1989: 114).

Queda claro que a pesar de tratar elementos de la vida cotidiana, de poseer antes que nada un referente real, la crónica, como ya mencionamos, llega a ser literatura. Como afirma Susana Rotker (1992: 111-112) respecto de las crónicas modernistas:

La condición de texto autónomo dentro de la esfera estético/ literaria no depende ni del tema, ni de la referencialidad ni de la actualidad [...] muchas de las crónicas modernistas, al desprenderse de ambos elementos temporales, han seguido teniendo valor como objetos textuales en sí mismos. Es decir que, perdida con los años la significación principal que las crónicas pudieron tener para el público lector de aquel entonces, son discursos literarios por excelencia.

La crónica se concentra en detalles de la vida cotidiana, y en el modo de narrar. Irrumpe en las reglas de juego del periodismo con la *subjetividad*.

Clarice Lispector fuerza el género a su antojo hasta transformarlo en un medio de plena expresión de su subjetividad. Sus crónicas se convierten en fuente discursiva, a través de la escritura, de la construcción de su identidad y el relato del *yo*. Ese *yo* corriente, con sus problemas y dramas intestinos, que no escribe para dar información ni testimonio de las circunstancias, ni para interpretar una época ni una sociedad, sino para decir y decirse su intimidad. Es ese espacio de la escritura de la subjetividad en que el mundo interior sale de la sombra para expresar lo que en la vida de la sociedad el *yo* público no puede manifestar. El espacio exterior ha sido sustituido por el interior; ese espacio interior, semejante al de las místicas y homólogo al “cuarto propio” del que hablara Virginia Woolf (1989: 39), es el que configura el enfoque particular de su escritura.

4.-La escritura y la vida

Lo leído y lo vivido forman un sistema de vasos comunicantes, se traducen recíprocamente.
Sylvia Molloy, *Acto de presencia*.

Así como lo vivido se *cuela* en la escritura, también “lo leído protege del ataque de la experiencia directa y en ciertos casos llega a reemplazarla” (Molloy, 1996: 82).

Dice Deleuze (1996: 12) que escribir no es imponer una forma de expresión a una materia vivida. “Escribir es un asunto de “devenir”, siempre inacabado, siempre en curso” y que “desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido”. Cada escritor está obligado a hacerse

su propia lengua. “El escritor como vidente oyente, meta de la literatura: el paso de la vida el lenguaje es lo que constituye las ideas” (p.18).

Las formas de organizar la *realidad* a través de la escritura nos lleva a una pregunta que se hace Molloy (1996: 14): “¿Para quién se escribe? ... ¿Para quién soy yo un ‘yo’? o, mejor dicho, ¿para quién escribo yo?”. Esta *vacilación* entre persona pública y yo privado, entre revelaciones íntimas y registro de hechos cotidianos, es lo que advertimos cuando decidimos trabajar con Clarice Lispector.

4.1.-Clarice Lispector: “mística de la existencia”¹

Clarice Lispector vinculada a las líneas preponderantes de la ficción brasileña, forma parte de una generación de escritores latinoamericanos que han experimentado con las nuevas técnicas narrativas. Su obra, incesante y variada abarca novelas, cuentos, crónicas; esta producción es reflejo de las experiencias vitales que han ido configurando su horizonte y que funden continuamente vida y escritura. Su posición ante la vida la impulsa a producir una obra donde la soledad aparece como espacio de libertad. Cróquer Pedrón (2000:76) dice, en Lispector “la escritura es como seducción, como juego de máscaras, como amenaza devoradora”.

En *Revelación de un mundo* (2004) y *Descubrimientos*²(2010) realizamos un recorrido de lectura en el que rescatamos el aspecto autobiográfico de sus crónicas, ya que por momentos convierte el relato de su propia vida, que a través de la rememoración, va dejando fragmentos del compromiso con la lengua y la escritura. Así, comprobamos como mujer y obra toman caminos divergentes, se unen, se contaminan mutuamente porque Lispector quiere llevar el lenguaje hasta donde las palabras permitan el placer místico de la escritura, y que en muchos casos complejiza su comprensión. Tal vez su particularidad y atractivo se encuentre entre la delgada línea de la razón y la sin razón.

La heterogeneidad de sus crónicas van desde la mirada distraída, desde la ventanilla de un taxi, las charlas cotidianas con las mucamas, hasta las que están ligadas a la representación del yo, en el presente y en el pasado. La memoria se suele aceptar como eficaz mecanismo de reproducción de modo tal que el recuerdo se constituye en una forma de “fabulación” (Molloy, 1996). La evocación del pasado está condicionada por la autfiguración del sujeto en el presente, es decir la imagen que el sujeto tiene de sí mismo y la que desea proyectar. Esta escritura fragmentaria, imagen de lo fragmentario, se mira en lo que escribe y busca en el cuerpo su correlato.

¹ Esta “Mística de la existencia” como la llama Cróquer Pedrón (2000: 58), uno de los primeros misterios que suscita en su torno es el hecho mismo de su identidad. De origen ruso (nació en una pequeña ciudad de Ucrania), a los dos meses de edad viaja con la familia para Brasil donde se fija (Nordeste inicialmente, y después Rio de Janeiro). Su formación intelectual y literaria se realiza así totalmente en Brasil. Casada con un diplomático (Maury Gurgel Valente), lo acompaña por Europa y Estados Unidos donde nacen sus dos hijos: Pedro (Suiza) y Paulo (Estados Unidos). De vuelta a Brasil, se separa de su marido y pasa a llevar una vida bastante aislada en su departamento, en Rio de Janeiro. La soledad es uno de los aspectos frecuentes en su obra. El 9 de diciembre de 1977, muere de cáncer de útero, un día antes de su cumpleaños.

² Las citas que realizaremos pertenecen a estas ediciones y abreviaremos: (RM), para las que pertenecen a *Revelación de un mundo* y (D) las que pertenecen a *Descubrimientos*.

En este sentido las crónicas que escribió para el *Jornal do Brasil* revelan una constante duda, contradicción, temor, tensión y misterio. Es una escritura que parecería incapaz de afirmarse y definirse, ya que no cesa de cuestionar sus presupuestos. Acceder a escribir esas crónicas no fue una elección fácil, pero la necesidad de dinero fue determinante. En “Escribir” (RM, 227), se plantea que “Escribir para un diario no es imposible: es algo leve, tiene que ser leve e incluso superficial [...]. Yo tenía que erguirme de una nada, tenía que entenderme, inventarme a mi misma, por decirlo así, mi verdad”; Clarice Lispector era una escritora consagrada cuando aceptó el ofrecimiento del diario para escribir una columna semanal, y se declara ajena a la crónica como género y plantea la situación de “Ser cronista” (RM, 92), diciendo: “Sé que no lo soy, pero vengo meditando levemente sobre el asunto [...] ¿crónica es relato? ¿conversación? ¿resumen de un estado del espíritu? No sé, pero antes de empezar a escribir para Jornal Do Brasil sólo había escrito novelas y cuentos”. Su escritura se transforma por ese nuevo medio de difusión que la coloca ante un público masivo. La crónica se convierte en un espacio de reflexión sobre la escritura porque la subjetividad que construye parte de una doble negación. Se trata de decidir entre los libros y el diario, optar entre la comunicación profunda o el deseo de agradar, de divertir. Pero esta tensión no la resuelve nunca, lo que la lleva a un nuevo cuestionamiento latente acerca de su elección de ser cronista en “Amor imperecedero” (RM, 16):

Todavía me siento un poco perdida en mi nueva función con eso que no puede llamarse propiamente crónica. Y, además de ser neófita en el asunto, también lo soy en materia de escribir para ganar dinero. Ya trabajé en prensa como profesional, sin firmar. Al firmar, sin embargo, me vuelvo automáticamente más personal. Y siento un poco como si estuviera vendiendo mi alma.

La subjetividad aparece sumida en la indecisión y la perplejidad y por momentos prefiere el “Anonimato” (RM, 54): “El anonimato es suave como un sueño [...] escribo ahora porque necesitaba dinero. Lo que quería era quedarme callada [...]. Hay un gran silencio dentro de mí. Y ese silencio ha sido la fuente de mis palabras”.

El gesto que prevalece es el intento por abarcar y dar consistencia a crónicas heterogéneas; escogimos algunas donde deja traspasar rastro de su identidad. En “Encuestas para un cuaderno escolar” (D, 150) cuenta:

- ¿Usted siente y participa de los problemas de la vida nacional?
- Como brasileña sería de extrañar si no sintiera y no participara de la vida de mi país. No escribo sobre problemas sociales pero los vivo intensamente y, ya de niña, me estremecía entera con los problemas que veía en vivo.

En “Perteneceer” (RM, 91) dice:

Pertenezco, por ejemplo a mi país (...) Soy Brasileña (...) Casi logro visualizarme en la cuna, casi logro reproducir en mí la vaga y no obstante apremiante sensación de necesitar pertenecer. Por motivos que ni mi madre ni mi padre podían controlar, yo nací y resulté tan solo: nacida. Sin embargo, fui preparada para ser dada a luz de un modo muy bonito. Mi madre estaba ya enferma y, por una superstición muy difundida se creía que tener un hijo curaba a una mujer de su enfermedad. Entonces fui deliberadamente creada: con amor y

esperanza. Sólo que no curé a mi madre y siento hasta el día de hoy esta carga de culpa: me hicieron para una misión determinada y fallé.³

Ya en la crónica que se titula igual que el libro, “Revelación de un mundo” (p. 94), nos introduce en un ambiente íntimo: “lo que quiero contar es tan delicado como la propia vida. Y yo querría poder emplear la delicadeza que también guardo en mí, al lado de la grosería de campesina que me salva.”. En “Mi propio misterio” (RM, 95) nos revela “Soy tan misteriosa que no me entiendo”.

La idea de la culpa es recurrente, culpa por no haber podido salvar a su madre, situación que parece emerger como reivindicación, a través de la escritura. En “Lección de piano” (D, 18) mientras relata anécdotas de su estudio dice: “tenía nueve años y mi madre había muerto”, en “Aprender a vivir” (D, 94), reflexiona “Adonde se va y se carga la cruz pesada, de lo que no se puede hablar [...] La culpa en mí es algo tan vasto y tan enraizado, que incluso lo mejor es aprender a vivir con ella [...] todo sabe, aún de lejos, a cenizas.”

La palabra cenizas es otro oscuro recuerdo para Lispector. Como ella lo relata en “Mi navidad” (RM, 133):

en septiembre, fue el incendio en mi habitación. Incendio que me afectó tan gravemente que algunos días estuve entre la vida y la muerte. Mi cuarto resultó completamente quemado: el revoque de las paredes y el techo se cayeron, los muebles quedaron reducidos a polvo y también los libros. No trato ni siquiera de explicar lo que sucedió: todo se quemó.

Ese accidente, ese antes/después, queda registrado en varias de las crónicas, puesto que como ya habíamos mencionado, la a obligó escribir en forma semanal para el *Jornal do Brasil*. La historia del cuerpo lastimado, que la acosa y la incomoda. Esta mujer espera y escribe, se escribe a sí misma, como si se dibujara la existencia ganando un tiempo y un espacio en el mundo, a medida que avanza con la escritura va existiendo y también va existiendo su pasado. Esta mujer se teje, se da vida, se va conformando desde las cenizas, hasta un presente donde se reconoce, sola y con miedo.

Exhibe en un primer plano cuerpo y escritura (Molloy, 1996), que se vinculan en una simbiosis que reaparece en “Gratitud a la máquina” (D, 29) describe la posición de escritura: “Uso una máquina de escribir portátil Olympia que es bastante liviana para mi extraño hábito: el de escribir con la máquina en el regazo”; materializa en su cuerpo todo lo que piensa, y así, podemos imaginarnos la escena. En “Al linotipista” (RM, 53):

Disculpe que me equivoque tanto en la máquina. Primero porque mi mano derecha resultó quemada. Segundo no sé por qué. Ahora un pedido: no me corrija. La puntuación es la respiración de la frase y mi frase respira así. Y si a usted le parezco rara, respéteme también. Incluso yo me vi obligada a respetarme. Escribir es una maldición...

³ Benjamín Moser, crítico norteamericano, en un reportaje realizado por Ana Prieto (2010) en la *Revista Ñ*, habló de la biografía que acaba de publicar de Clarice Lispector, (sólo en inglés y portugués). En la nota cuenta que la madre de Clarice, Mania, había sido violada por soldados rusos en los pogromos que devastaron Ucrania tras la I Guerra Mundial. Así contrajo sífilis, y enferma, concibió a Clarice. Ya tenía dos hijas. Con su salud destruida y ya casi paralítica llegó a Brasil con su familia.

En este fragmento podemos observar no solo la mención sino la presencia de *otro* a quien interpela para afirmar su idea acerca del accidente y su aceptación y, algo que se cuestiona de forma reiterada y se contradice es el hecho de “Escribir” (D, 46): “Dije una vez que escribir es una maldición [...] hoy repito: es una maldición, pero una maldición que salva.” A lo largo de la lectura nos encontramos que explica esto como interrogación, búsqueda que nos lleva justamente al título: “¿Cómo se escribe?” (RM, 136) donde vuelve a reflexionar “Soy la persona que más se sorprende al escribir. Y todavía no me habitué a que me llamen escritora”.

En “Todavía sin respuesta” (RM, 92) dice: “Ya no sé escribir perdí el don” en cambio en “Las tres experiencias” (RM, 80) se contradice: “Yo nací para escribir. La palabra es mi dominio sobre el mundo [...] Escribir es algo tremendamente fuerte pero que me puede traicionar y abandonar [...] En escribir no tengo ninguna garantía”. Escribe para la vida y desde la entraña misma de la vida para poder trascenderla. La confianza en el poder de la escritura no solo hecha con palabras, sino también con el cuerpo, busca descubrir su identidad.

Plantea varias veces cómo definirse: es “¿Intelectual? No” (RM, 129):

cuando los otros dicen que soy una intelectual y yo les digo que no lo soy[...] Literata tampoco soy porque no hice del hecho de escribir libros “una profesión” ni una “carrera” [...] ¿soy una aficionada? ¿qué soy entonces? Soy una persona que tiene un corazón que a veces se da cuenta, soy una persona que quiso poner en palabras un mundo ininteligible y un mundo impalpable. Sobre todo una persona cuyo corazón late de levísima alegría cuando logra en una frase decir algo sobre la vida humana o animal.

Algunos de sus textos ponen en evidencia aspectos aparentemente contradictorios que revelan una permanente indagación acerca de su origen y de su lengua. En “Aclaraciones-explicación de una vez por todas” (RM, 247) aclara:

...hice de la lengua portuguesa mi vida interior y mi pensamiento más íntimo, la usé para palabras de amor. Empecé a escribir pequeños cuentos apenas me alfabetizaron, y los escribí en portugués. Me crié en Recife, y creo que vivir en el Nordeste o Norte de Brasil es vivir más intensamente la verdadera vida brasileña [...] Mis creencias las aprendí en Pernambuco, las comidas que más me gustan son pernambucanas. Y con las empleadas aprendí el folklore de allí.

Mientras que en “Recuerdo del hijo pequeño” (RM, 123) dice: “Mi cara ha de tener un aire tozudo, con ojo de extranjera que no habla la lengua del país. Parece un sopor. No me comunico con nadie [...]. Soy una inmigrante que se arraigó en tierra nueva”.

Por lo acontecido en su vida, elige un lugar frente al mundo y asume un compromiso con la escritura. La disidencia, la transgresión, la fuga, como tarea, no edificante ni moralizante, de la mujer que escribe, es decir, de la mujer cuando por el uso de la palabra quiere salvarse. La descripción de su vida exterior se funde con las vivencias interiores. Pero a veces la escritura no logra satisfacer sus pretensiones y manifiesta sus crisis que se transforman en “El grito” (RM, 60): “estoy cansada [...] el mundo me falló, yo le fallé al mundo [...] ¿Qué haré de mí [...] no voy a escribir más libros [...] Hay un límite en ser. Ya llegué a ese límite”.

En “Hilos de seda” (RM, 158), parece afianzar un lazo íntimo con los lectores:

Avísenme si empiezo a convertirme en demasiado yo misma. Es mi tendencia. Pero soy también objetiva. Tanto que logro volver subjetivo de los hilos de la araña en palabras objetivas. Cualquiera palabra, por otra parte, es objeto, es objetiva [...] ¿me entienden? No es necesario. Solamente recíbanme, tal como yo me entrego. Recíbanme con hilos de seda.

De pronto la mujer enigmática con recuerdos tan oscuros, parece invitarnos a su “Refugio” (RM, 310):

Es la visión de una floresta, y en la floresta veo un claro verde, un poco oscuro, rodeado de árboles altos, y en medio de esta buena oscuridad hay muchas mariposas, un león amarillo sentado, y yo estaba sentada en el suelo bordando [...] Sólo hay una amenaza: es saber con aprensión que fuera de allí estoy perdida [...] Dejo la aprensión de lado, suspiro para rehacerme, y me quedo disfrutando de mi intimidad...

El resto de su producción también incluye ficción. La condición de la mujer escritora y mujer cronista se funden en un mismo discurso. Lispector realiza un trabajo de *desplazamientos*, que se manifiestan como “interdependencia formal” entre las crónicas y los cuentos. 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.

En la crónica “La explicación que no explica”⁴ (RM, 182), dice: “No me es fácil recordar por qué escribí un cuento o una novela [...] no se trata de un *trance*, pero la concentración al escribir parece quitar la conciencia...”; y hace referencia a los cuentos que componen *Lazos de familia* (1988)⁵.

En esta obra Lispector presenta a cada personaje en el espacio interior y/o exterior, escenarios simbólicos donde se destacan la ciudad moderna y los ambientes naturales. Está compuesta de 13 cuentos, en donde expone la condición y la posición social de los personajes, en su mayoría mujeres urbanas y de clase media. Al ubicarse en la esfera de su realidad social tienen tiempo para la introspección, acto liberador que realizan al estar a solas. La mayoría tienen conflictos internos de personalidad — inseguridades, miedos, fobias—, inconformes consigo mismas y con el mundo, personajes que con una palabra se acuestan y con otra palabra se levantan, personajes que son rostros de la autora misma, o prolongaciones de lo que deseó ser y no fue. Ella parece estar en cada una de las mujeres, como éstas están en parte de ella.

Los cuentos comunican la inquietud, la observación, la búsqueda, la zozobra de una decisión, la soledad, la confusa mezcla entre extrañamiento y adaptación al entorno, el desconcierto, la mirada y el silencio como formas de traspasar el lenguaje oral. Queremos subrayar *la repetición, el espejo y el extrañamiento de la mirada*, como procedimientos constructivos de estos cuentos.

⁴ Crónica de 11 de Octubre de 1969, perteneciente a *Revelación de un mundo*.

⁵ Las citas corresponderán a esta edición, y abreviaremos (LF)

Analizaremos seis cuentos y en algún caso nos referiremos a la crónica en la que Lispector relata las circunstancias en las que escribió cada uno de ellos.

En “Devaneo y embriaguez de una muchacha”, “La imitación de la Rosa”, “Lazos de Familia” y “Preciosidad”, frente a un espejo el personaje establece una relación entre lengua y realidad cuando descubre a su “otro”; en estos cuentos las mujeres detectan la ausencia de su yo ante esa otra que observa. Estela Bachrach (2004) expone que “A partir del estadio del espejo Lacan desarrolla el concepto de lo imaginario. Lo imaginario está basado en la identificación con el otro, y estas identificaciones conducen a la formación del yo.”

El tema del espejo, la figura del doble, la imagen del otro visto como semejante con la mirada de reconocimiento que “emerge sin saberlo desde su deseo inconsciente” (Lacan, 1972:16), aparece en momentos cruciales de las narraciones en la que los personajes se observan a sí mismos, a sus aguas turbias. El reflejo permite que el sujeto se encuentre con aquello que desea ser.

La búsqueda del yo en “Devaneo y embriaguez de una muchacha” induce a la mujer a experimentar una serie de sensaciones que ocurren de manera súbita: “los ojos no se despegaban de la imagen, el peine trabajaba meditativo, la bata abierta dejaba asomar en los espejos los senos entrecortados de varias muchachas [...] tuvo la imagen de su sonrisa clara de muchacha todavía joven” (LF, 9-10) Esas transmutaciones como realidades del estado psicológico y físico de los personajes, son también recurrentes.

En la crónica mencionada, Lispector recuerda que con ese cuento se divirtió tanto que fue un placer escribirlo, y que mientras duró el trabajo estaba siempre de buen humor: “diferente del diario y, a pesar de que los otros no llegaban a darse cuenta, yo hablaba a la manera portuguesa, haciendo, según me parece, experiencia de lenguaje. Fue excelente escribir sobre la portuguesa” (RM, 182).

En el cuento “La imitación de la Rosa”:

interrumpiendo el arreglo del armario, Laura se miró al espejo: ¿y ella misma, desde hacía cuanto tiempo? Su rostro tenía una gracia doméstica, los cabellos estaban sujetos con horquillas detrás de las orejas grandes pálidas. Los ojos marrones, los cabellos marrones, la piel morena y suave, todo daba a su rostro ya no muy joven un aire modesto de mujer (LF, 38).

La imagen especular recuerda a Laura, su vejez y su absorción por el rol tradicional que como mujer tiene que cumplir.

En la crónica, Lispector explica que sus procedimientos de escritura en este caso la *repetición*, se vuelve “una cantinela tediosa” (RM, 184) que adquiere significación.

En “Lazos de familia”, cuento con el mismo nombre del libro, se percibe a ese otro que convence a doña Severina, sobre el amor propio como compensación del amor de su hija Catalina. Esta historia presenta el conflicto entre madre e hija en su limitación con el lenguaje:

El tren no partía y ambas esperaban sin tener nada que decirse. La madre sacó el espejo de la cartera y se miró el sombrero nuevo [...] nadie puede amarte sino yo, pensó la mujer riendo por los ojos; y el peso de la responsabilidad llevo un gusto a sangre por la boca. Como si “madre e hija” fueran vida y repugnancia (LF, 85).

En la historia, el silencio adquiere un tono irónico ante la austera realidad de la vida; se percibe lo incompleto, la falta de amor.

“De “Lazos de familia” no me quedó nada grabado”, escribe en la crónica.

La falta de amor también es evidente en la chica de quince años en “Preciosidad” cuando es acosada sexualmente por unos jóvenes: “Cuando fue a mojarse el pelo frente al espejo, ¡estaba tan fea! era tan poco lo que ella poseía, y ellos se lo habían tocado. Ella tan fea y tan preciosa [...] “Debo cuidar más de mí”, pensó. No sabía cómo” (LF, 110).

Esa sensación de pérdida, induce a los personajes al reconocimiento del amor propio y a la reconstrucción del yo. Así el espejo es el medio de lograr la unidad personal y el anuncio del nacimiento interrumpido e instantáneo de un nuevo individuo. De esta manera, el espejo en la narración es un medio liberador que devuelve la identidad a los personajes, liberación que sucede a partir del fluir de conciencia.

En la crónica relata con respecto al cuento:

es un poco irritante, terminé sintiendo antipatía por la niña, y después, pidiéndole disculpas por eso, y en el momento de pedirle disculpas ganas de no hacerlo. [...] Escribir así no vale la pena...Tengo la impresión de que, aún si pudiera hacer de éste un buen cuento, intrínsecamente no resultaría (RM, 184).

En la obra aparece bien definida la relación de los personajes con el espacio en que se ubican, estos espacios pueden ser una casa, un jardín botánico, el zoológico, la calle o el centro de la ciudad moderna.

En “Amor”, estos escenarios son recorridos por Ana, una madre que al concluir sus labores hogareñas sale de su casa para realizar la compra de alimentos. Es en ese espacio exterior de la gran urbe que descubre la verdad de la realidad social, percibida en la apariencia de un ciego, de quién cree que debe compadecerse y dar atención. Con el simple hecho de mirar fijamente al ciego Ana es capaz de percibir el miedo, la soledad y la carencia de amor en este mundo:

Ana [...] inclinada miraba al ciego profundamente, como se mira lo que no nos ve. Él masticaba goma en la oscuridad. Sin sufrimiento, con los ojos abiertos. El movimiento de masticar hacía que pareciera sonreír y de pronto dejara de sonreír, sonreír y dejara de sonreír (LF, 23).

En la crónica dice que de “Amor” recuerda dos cosas: una la de escribir sobre la intensidad con que inesperadamente cayó con el personaje dentro de un Jardín Botánico no calculado[...] La segunda cosa que recuerda es a un amigo leyendo la historia dactilografiada para criticarla[...] “Ese momento fue el mejor de todos: el cuento allí me fue dado, y yo lo recibí, o allí yo lo di y el fue recibido, o las dos cosas que son una sola” (RM, 183).

La percepción del otro, del extraño, que es al mismo tiempo familiar, y el encontrarse con realidades que escapan a lo cotidiano ponen a los personajes en estado de desequilibrio, de extrañamiento. Las interpretaciones de la mirada de ese “otro”, también son patentes en “El búfalo” y en “Feliz cumpleaños”. Ese lenguaje fisonómico fomentado desde un yo socialmente construido y conocido por la narradora se

decodifica en “El búfalo”, aquí se relata la historia de una mujer despreciada por su novio, que va al zoológico a buscar un animal para que le enseñe a odiar; para su sorpresa ve que en todos los animales existe amor, ternura, y cuidado mutuo, excepto en el búfalo que ve a la distancia. Una vez que ella se ubica en el espacio propicio para el encuentro, utiliza la mirada para atraerlo, y entonces se quedan frente a frente:

Ella no miró la cara, ni la boca, ni los cuernos. Miró sus ojos. Los ojos del búfalo, los ojos miraron a sus ojos. Y una palidez tan honda fue intercambiada que la mujer lentamente se adormeció. De pie, en sueño profundo. Ojos pequeños y rojos la miraban. Los ojos del búfalo. La mujer cabeceó sorprendida, lentamente meneaba la cabeza. Inocente curiosa, entrando cada vez más hondo dentro de aquellos ojos que sin prisa la miraban, ingenua con un suspiro de ensueño, sin querer ni poder huir, presa del mutuo asesinato (LF, 146).

Este cuento de carácter poético presenta el final trágico de la mujer que ve reflejado en los ojos del búfalo todo el odio que siente por el hombre que la abandonó. “Es la dialéctica de la mirada, con la fusión de la mujer y la fiera en un abrazo mortal” (Do Valle, Gebra, 2010: 20). De la crónica “El búfalo” recuerda, muy vagamente, el rostro que vio en una mujer o en varias, o en hombres; y una de las mil visitas que hizo al zoológico, y de las miradas que sostuvo con algunos animales, pero “el cuento no tiene nada que ver con eso, fue escrito y dejado. Un día lo releí y sentí un golpe de malestar y horror” (RM, 185).

El lenguaje del rostro también domina la trama en “Feliz cumpleaños”. En este cuento la narradora omnisciente interpreta la conducta de doña Anita, una anciana viuda que sufre el abandono de sus hijos, a quienes ve cuando regresan para celebrar sus ochenta y nueve años. Esa segunda voz que narra, examina minuciosamente la atmósfera familiar y el rostro de la anciana y dice: “los músculos del rostro de la agasajada no interpretan más, de modo que nadie podía saber si se sentía alegre [...] parecía hueca” (LF, 60). Es recurrente aquí el desprendimiento de ese yo interior que intensifica las emociones en la anciana: “El rencor rugía en su pecho vacío. Unos comunistas, eso es lo que eran; unos comunistas. Los miró con su cólera de vieja” (LF, 65). Doña Anita no había olvidado “aquella mirada firme y directa con que siempre mirara a los otros hijos, haciéndoles cada vez desviar los ojos” (LF, 70). Su comportamiento casi felino captado en la mirada de su rostro no sólo revela el odio, sino también la soledad y el abandono. La narradora mediante el monólogo interior libera a los personajes en crisis.

En la crónica recuerda del cuento la impresión de una fiesta que no fue diferente de otras fiestas de cumpleaños, pero “mucho tiempo después un amigo me preguntó de quién era la abuela. Le respondí que era la abuela de los otros [...]. Descubrí que la abuela era la mía, y de ella sólo había visto, de niña, un retrato, nada más (RM, 182).

A lo largo de los cuentos, podemos realizar una constante reflexión sobre el lenguaje gestual y sobre todo los límites de la palabra. Palabra que debe transmitir el misterio y sobre todo expresar con términos racionales lo que las miradas perciben más allá, debe ser capaz de fijar cada instante, para lograr esa atmósfera perturbadora que percibimos en la lectura. Los detalles por muy mínimos que sean captan el tono emocional de las cosas más que una explicación.

En *Lazos de familia* proyecta situaciones en las que impera el estado psicológico de sus personajes. En esta obra de lenguaje poético la voz narrativa cumple la función de presentar la realidad humana a través de la trama, y aunque literalmente no existe evidencia de un desenlace feliz, en algunos de los cuentos sí se percibe cierto reconocimiento de la existencia e identidad de los personajes.

La escritura de Lispector es un continuo entrelazamiento entre cuentos y crónicas, que colaboran para una relectura de su propia vida. Narra por encima y por debajo de sus personajes, crea un juego verbal que nos hace partícipes de él. Va buscando la forma de ponerse en contacto con los otros mediante la multiplicidad y complejidad de sus personajes. Realiza un trabajo de desplazamiento del sujeto dentro de una perspectiva femenina de modo tal que esos personajes, en la mayoría mujeres, y como ya dijimos, parecerían prolongaciones de sí misma, van perfilándose dentro de mundos que las distinguen por su capacidad de observación y análisis. El conocimiento filosófico de Lispector entra en la conformación de estos personajes que suelen exhibir a través del fluir de conciencia las preocupaciones de sujetos femeninos y enmarcar las diferencias entre la realidad que las circunda y el discurso que las produce.

4.2.-Con mirada de mujer

El escritor no tiene sexo o, mejor, tiene los dos en dosis bien diferentes.
Clarice Lispector, *Descubrimientos*.

La escritura de mujeres en América Latina ha mantenido, desde los primeros trazos de Sor Juana, una mirada “estrábica”, “bizca” (Mattalía, 1995: 27). Una doble mirada: *la crítica*, a veces oblicua, irónica o enfática, en su denuncia de los silencios de las voces que no llegan a la escritura y *la constructiva*, que estructura otra mirada sobre los discursos oficiales.

En *La letra de lo mínimo*, Tununa Mercado (1994) alaba el poder del susurro femenino como manera de construir una comunidad y estructurar una narración alternativa. Sitúa el susurro en su más puro estado físico, en su representación material que llena el espacio entre los discursos ya existentes y anuncia un cierto tipo de transgresión.

Según Nelly Richard (1993), es necesario repensar a la mujer como identidad social y sexual a partir de un yo descentralizado, cuya dimensión fronteriza puede actuar positivamente en el orden simbólico. Cualquier escritura que asuma la posición transgresora de la pulsión femenina, por su carácter de minoría y marginalidad, estaría signada por una marca crítica como categoría discursiva. En este sentido, la crítica feminista actúa como perspectiva desconstruccionista frente a la elaboración y análisis de la cultura, revelando las contradicciones del sistema logocéntrico. Esta actitud exige que el sujeto femenino se ubique en una zona siempre fluctuante entre el orden que lo nombra y su propio deseo, sin deslizarse hacia definiciones absolutas.

¿Podemos hablar de características específicas de un arte de mujeres y de un arte de varones que nos permitan establecer corpus diferentes? No parecería suficiente establecer diferencias a partir de una autoría sexuada. Que sea una mujer quien realiza la obra no supone características determinantes. Puede plantearse lo específico femenino como una opción temática y/o expresiva dada por la posibilidad de recurrir a una iconografía evocadora de lo-femenino (la mujer hablando de su 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. Podría diferenciarse también una forma desbordada y desestructurante que caracterizaría al discurso femenino, opuesta a una manera racional y conceptual que correspondería al discurso masculino. En este sentido, (Richard, 1993: 36) afirma:

Más que de escritura femenina, convendría entonces hablar -cualquiera sea el género sexual del sujeto biográfico que firma el texto- de una feminización de de la escritura [...] cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-patema; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo "femenino".

El discurso femenino expande sus posibilidades cuando se convierte en un instrumento de análisis no necesariamente utilizado por mujeres y no exclusivamente centrado en el análisis de la problemática feminista.

Reina Roffé (1995) dice que lo femenino resulta un “devenir” siempre en movimiento, un género en búsqueda de su identidad y de la letra para designar esa identidad. Hoy toda mujer que escribe debe trabajar literariamente estas alternativas, ya sea para confirmarlas o rebatirlas, y dar un paso más en el deseo que sustenta de por sí la escritura. Así, esta escritura tiene una doble tarea, hacia afuera para construir tradición; hacia adentro para mostrar sus propias estrategias, aquellas que, en relación a Sor Juana, Josefina Ludmer (1985) denominó “las tretas del débil” para practicar en los espacios admitidos “lo vedado en otros” y así provocar una anexión y una reterritorialización de los discursos hegemónicos.

En una crónica Clarice Lispector, con su visión contradictoria y su especial humor, reflexiona acerca de la escritura femenina. “Demasiada mujer” (Lispector, 2010:43), dice:

Una vez me ofrecieron hacer una crónica de comentarios sobre acontecimientos, sólo que esa crónica se haría para mujeres y dirigidas a ellas. La propuesta terminó en nada, felizmente. Digo felizmente porque sospecho que la columna iba a derivar hacia asuntos estrictamente femeninos, en la extensión en que generalmente es tomado lo *femenino* por los hombres e incluso por las mismas humildes mujeres: como si la mujer formara parte de una comunidad cerrada, aparte y, de cierto modo, segregada. Pero mi desconfianza venía de acordarme del día en que una joven vino a entrevistarme sobre literatura y, juro que no sé cómo, terminamos conversando sobre la mejor marca de delineador líquido para el maquillaje de los ojos. Y parece que la culpa fue mía. El maquillaje de los ojos también es importante, pero yo no pretendía invadir las secciones especializadas, por bueno que sea conversar sobre modas y nuestra preciosa belleza fugaz.

Lo femenino como estrategia discursiva puede estimular nuevas posibilidades de conocimiento y abrigar esperanzas en el futuro de lo social al reconocer las individualidades producidas por múltiples y diferentes tensiones.

5.-Para finalizar:

*Elegir la propia máscara es el primer gesto voluntario humano.
Y es solitario.* Clarice Lispector

Saer (1997) en “La perspectiva exterior”, refiriéndose a Gombrowicz, dice: “Ser polaco. Ser francés. Ser argentino. Aparte de la elección del idioma, ¿en qué otro sentido se le puede pedir semejante autodefinición a un escritor? Ser comunista. Ser liberal. Ser individualista.”

Tomando prestada esta idea, podemos decir de nuestra escritora que: ser ucraniana, ser brasileña, ser judía, Lispector escribe sin asumir estas “etiquetas”. Como dice Saer, “no se es nadie ni nada, se aborda el mundo a partir de cero, y la estrategia de que se dispone prescribe, justamente, que el artista debe replantear día tras día su estrategia” (38).

Esta mujer es el resultado de haber nacido dos veces en poco meses o años, una vez en un continente, nacimiento retenido luego por un tiempo, para renacer en otro continente, nacida dos veces de un viaje lento, difícil y precipitado, para finalmente llegar a su tierra nueva. Después no dejó de seguir llegando a su propia lengua con ese ligero desfasaje.

Queremos rescatar el término *máscara* ya que es una idea que aparece aplicada a Sor Juana y, repetimos en Lispector.

Con estas máscaras, metafóricas, estas mujeres se transforman en otro ser y establecen un vínculo entre imagen propia y la del otro. La máscara como instrumento de cultos misteriosos y esotéricos. Oculta, espanta, dobla, separa y unifica. Ayuda a Lispector a crear la mística de su escritura.

Las mujeres han dejado que su identidad se vea afectada por aspectos socioculturales que han estancado su progreso en la sociedad, y que han limitado su papel a una figura pasiva, fue necesario tomar una nueva visión que rompió con los estereotipos sociales. Es por eso que hubo que replantear su identidad, partiendo del "yo íntimo"; de todos esos aspectos personales, motivaciones, deseos, sentimientos que potencialicen su interior y produzcan la afirmación de la mujer como sujeto social con papeles protagónicos en la historia y en los procesos sociales.

A través del tiempo ha construido ella misma su concepto en una simbiosis que ha traspasado sociedades y culturas. La mujer ha sido símbolo de lo que se ha entendido por lo femenino y, lo femenino es cuestión de cada tiempo y cultura, más allá de las ideologías, aunque no por ello se deja de reconocer que hay algunas constantes que se repiten en una y otras sociedades.

Vivir, sobrevivir, insistir en existir y trascender, esa era y es una constante; el camino y el fin de toda mujer que se asuma en su existencia dentro de una realidad que le ha sido impuesta. No importa que para ello tenga que transgredir el ícono que le han impuesto.

De Sor Juana a Lispector, la identidad de la mujer, ha pasando de un papel pasivo, a ser un miembro activo e importante en el desarrollo de la sociedad, así se abrieron espacios para la reflexión y encuentro de mujeres fomentando las capacidades personales e individuales.

Textos literarios

Lispector, Clarice (1988), *Lazos de familia*, Barcelona, Montesinos.

—(2004), *Revelación de un mundo*, Bs. As., Adriana Hidalgo Editora.

— (2010), *Descubrimientos*, Bs. As., Adriana Hidalgo Editora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar, Gonzalo (2010), “ Prólogo”, en Clarice Lispector, *La hora de la estrella*, Buenos Aires, Corregidor.

Amar Sánchez, Ana María (1992), *El relato de los hechos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

(2000), *Juegos de seducción y de traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Azua, Néstor (1988), *Periodismo y feminismo en la Argentina*, Bs. As., Emece.

Barthes, Roland (1987), Efecto de la realidad en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.

Bernabé, Mónica (2006), Prólogo en *Idea crónica. Literaria de no ficción iberoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Corbatta, Jorgelina (2002), *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*, Bs. As., Corregidor.

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

Deleuze, Gilles (1996), “La literatura y la vida”, en *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.

Domínguez, Nora y Perilli, Carmen (1998), *Fábulas del género. Sexo y escritura en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Do Valle, Camila y Gebra Fernando, “La dimensión desconocida”, *Revista Ñ*, nº 357, 31 de julio de 2010, Buenos Aires, pp.20.

Falbo, Graciela ed. lit. (2007), *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*. La Plata, Al Margen.

Franco, Jean (1994), *Las conspiradoras. Representación de la mujer en México*, México, FCE.

González Echevarría, Roberto (2000), *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE.

Lacan, Jacques (1972), “El estadio de espejo”, en *Escritos I*, México, Siglo XXI.

Losada Soler, Elena et al, *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*, 1997, Barcelona, Proyecto a ediciones.

Ludmer, Josefina, “Las tretas del débil”, en González, Patricia y Ortega, Eliana, *La sartén por el mango*, (1985) Puerto Rico, Ed. El Huracán, pp. 7-54.

- Martini, Diane (comp.) (1992), *Escritoras de Hispanoamérica*, México, S. XXI.
- Mattalía, Sonia y Aleza, Milagros, Eds. (1995) *Mujeres: escrituras y lenguajes. En la cultura latinoamericana y española*, Valencia, Universitat de Valencia.
- Mercado, Tununa (1994), *La letra de lo mínimo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Molloy, Sylvia (1996), *Acto de presencia*, México, FCE.
- “La flexión del género en el texto cultural latinoamericano”, en *Revista de crítica cultural*, nº 21, noviembre 2000, Bs.As., pp.52-57.
- Moraña, Mabel (1997), *Políticas de la escritura en América Latina*, Caracas, Ediciones eXCultura.
- Prieto, Ana “Entrevista Benjamin Moser. El lenguaje místico”, *Revista Ñ*, nº 357, 31 de julio de 2010, Buenos Aires, pp. 22-23.
- Ramos, Julio (1989), “Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana”, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, FCE. Pp.112-142.
- Richard, Nelly (1993), *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y la cultura democrática*, Chile, Francisco Zegers Editor.
- Roffé, Reina (1995) “Itinerario de la escritura.¿ Desde dónde escribimos las mujeres?”, en Mattalía, Sonia y Aleza, Milagros, Eds. (1995) *Mujeres: escrituras y lenguajes. En la cultura latinoamericana y española*, Valencia, Universitat de Valencia.
- Rotker, Susana (1992), *La invención de la crónica*, Bs. As., Letra Buena.
- Saer, J. José (1997), *El concepto de ficción*, Bs. As., Ariel.
- Secreto, Cecilia (1997), “Herencias femeninas: nominalización del malestar” en Piña, Cristina, *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, Buenos Aires, Biblos.
- Sommer, Doris (1994), “Conocimiento interruptus: una ética de lectura” en Ludmer, Josefina (comp) *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Barcelona, Beatriz Viterbo Editora. Pp.232-239.
- Torre, María Elena (2008), “El arte de caminar: Política y poética de la crónica en Latinoamérica”, en Zubieta, Ana María (comp), *La memoria. Literatura, arte y política*, Bahía Blanca, Edi UNS. Pp. 195-211.
- Torres, Adriana (2010), *El cristal de las mujeres*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- XIX Congreso Internacional de literatura Iberoamericana (1980), *Narradores latinoamericanos 1929-1979*, Caracas, Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos.
- Woolf, Virginia (1979), *Las mujeres y la literatura*, Barcelona, Ed. Lumen.
- (1989), *Un cuarto propio*, Barcelona, Seix Barral.

Artículos de Internet

- Bachrach, Estela, “Estadio del espejo: el estadio del espejo en la teoría psicoanalítica y sus proyecciones en el tratamiento psicoterapéutico”, ATSMHI: Israel, 2001 3 de abril de 2004, <http://www.atsmhi.org/estadio.htm>

Losada Soler, Elena, "Clarice Lispector: la palabra rigurosa"

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero4/lispecto.htm>

Sifrim, Mónica, "Hacia lo inefable" *Clarín digital* Buenos Aires, Argentina, 16 de abril de 2000 12 de abril 2003. <http://olr.clarin.com/arg/suplementos/cultura/2000/04/16/e-01001d.htm>

Espaço e condição feminina

Oziris Borges Filho

Universidade Federal do Triângulo Mineiro - Brasil
oziris@oziris.pro.br

RESUMEN

Este estudio explora la narrativa de Clarice Lispector, *Uma galinha*, desde el punto de vista de su construcción espacial. Para este análisis se ha utilizado la metodología llamada Topoanálisis, metodología que surge a partir de las ideas de Bachelard (1989), Yuri Lotman (1978) y Osman Lins (1976), entre otros. El cuento en cuestión analiza dos espacios: la cocina y el techo. Estos dos espacios corroboran las acciones y los sentimientos de la protagonista.

PALABRAS CLAVE: Topoanálisis, espacio, naturaleza.

RESUMO

O presente artigo analisa o conto *Uma galinha* de Clarice Lispector a partir do ponto de vista de sua construção espacial. Para esta análise, utilizaremos a metodologia chamada Topoanálise. Ela surge a partir das idéias de Bachelard(1989), Yuri Lotman(1978), Osman Lins(1976), entre outros. O conto em questão analisa dois espaços: a cozinha e o teto. Estes espaços corroboram as ações e os sentimentos da protagonista.

PALAVRAS CHAVE: Topoanálise, espaço, natureza.

1. Introdução

Pertencente ao livro *Laços de família* de Clarice Lispector, o conto *Uma galinha* é uma alegoria da condição feminina, uma espécie de fábula irônica, que passou muito tempo despercebido como tal para a crítica, preocupada em desvendar a dimensão filosófica da obra.

O enredo trata das aventuras e desventuras de uma galinha que, num domingo, é escolhida para ser o almoço, no entanto escapa, foge pelos telhados e é perseguida pelo dono da casa. Este, finalmente, alcança-a, levando-a de volta e depositando-a com violência no chão da cozinha. Nesse instante, por susto, ela põe um ovo e se salva, já que a menina da casa, seguida do próprio pai, reconhecem naquele fato um filho, único motivo para a sobrevivência da galinha. A partir desse momento, todos começam a tratar a galinha diferentemente, “como a rainha da casa”. Porém, com o passar do

tempo, ela perde sua “realeza”, até que um dia “mataram-na, comeram-na e passaram-se anos”.

Nossa intenção é analisar a construção espacial desse conto. Para tanto, iremos utilizar a metodologia da Topoanálise. Essa perspectiva teórica foi criada a partir das idéias de Bachelard(1989), Iuri Lotman(1978), Osman Lins(1976) entre outros.

Para a análise do texto, iremos segmentá-lo em duas seqüências narrativas. A primeira caracteriza-se pela fuga da galinha até sua captura, a segunda é marcada pelos acontecimentos após a captura da galinha fugitiva.

2. A primeira seqüência narrativa

Há basicamente dois espaços no conto. O espaço da cozinha e o espaço do telhado. O primeiro que aparece na fábula é o espaço da cozinha. A galinha foge desse *topos*, indo parar no telhado. Ao ser apanhada em sua fuga, ela é jogada novamente na cozinha. Esse é o percurso espacial do texto: canto da cozinha → telhado → cozinha. Como a narrativa possui mais de um espaço, podemos classificá-la, dentro da proposta da Topoanálise, de narrativa politópica.

Passemos agora à análise de cada um desses espaços.

2.1. O canto da cozinha

É no canto da cozinha que se inicia a primeira seqüência narrativa deste conto. Podemos, assim, constatar que o espaço inicial, no âmbito da Topoanálise, é um microespaço classificado como cenário, pois é um espaço criado pelo homem. Veja-se a seguinte citação que é o primeiro parágrafo do conto em análise:

Era uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã. Parecia calma. Desde sábado encolhera-se num canto da cozinha. Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela. Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra. Nunca se adivinharia nela um anseio. (Lispector 1982: 31)

Se observarmos o primeiro período do excerto acima, notaremos que o mesmo nos remete ao contexto dos contos mágicos graças à expressão “Era uma galinha” (= Era uma vez), o que reforça o caráter metafórico desta narrativa. Analisando-se a fábula como um todo, não é possível identificar a época em que se passa a história e nem sua duração, mas, pelo trecho acima citado, conseguimos saber que a história começa em um dia de domingo, antes das nove horas da manhã. A narrativa começa nesse tempo e segue cronologicamente, portanto trata-se de uma história linear.

Outro ponto importante a se notar por esse começo é que não existe a identificação do espaço da narração. Temos apenas o espaço da narrativa, ou seja, sabemos que o narrador ocupa um espaço de onde narra, mas não temos nenhuma informação sobre tal espaço. O mesmo raciocínio serve para a questão temporal. Temos apenas a presença do tempo da narrativa, enquanto que o tempo da narração continua obscuro.

A galinha é a protagonista da história e uma personagem plana caracterizada psicologicamente pelo narrador como uma galinha apática, sem nenhum sentimento em especial.

Parecia calma. Desde sábado encolhera-se num canto da cozinha. Não olhava pra ninguém, ninguém olhava pra ela. (...) esta não era nem suave nem arisca, nem alegre nem triste, não era nada, era uma galinha. O que não sugeria nenhum sentimento especial. (Lispector 1982: 31-33)

Nos trechos acima citados, podemos observar a presença recorrente da figura retórica da personificação, isto é, a galinha é tratada como um ser humano desde os primeiros parágrafos do texto. Ela recebe vários qualificativos específicos ao ser humano tais como: “calma”, “alegre”, “triste”, etc. Essa característica, que perpassa toda a narrativa, nos permite dois níveis de leitura do texto. Numa primeira leitura, pode-se interpretar a galinha como um simples animal que é. Esse é o plano superficial do texto. Numa segunda interpretação, podemos entender a galinha como uma metáfora da mulher. E como podemos dar esse salto interpretativo de acordo com as marcas textuais? Ora, a galinha representa o gênero feminino de sua espécie, e na medida em que ela é personificada, isto é, aproximada do ser humano, parece-nos óbvio que podemos aproximar semanticamente a figura da galinha com a figura da mulher. O uso da personificação é uma estratégia bem conhecida e que permite a transição de uma leitura superficial do texto para uma leitura aprofundada do mesmo. É por isso, por essa possibilidade de dupla leitura desencadeada pela personificação, que alguns teóricos chamam à personificação de um conector de isotopia ou desencadeador de leitura.¹ Portanto, não há como não perceber, por um lado, a mulher passiva e doméstica, que aparece referenciada em vários momentos da obra, nessa galinha “estúpida, tímida e livre” que “tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça”.

No trecho acima, também identificamos o espaço inicial: o canto da cozinha. Esse espaço, assim como os outros espaços da narrativa, não é detalhado pelo narrador extra e heterodiegético, cujo discurso é dominante dentro da narrativa. Com essa estratégia, provoca-se no texto um efeito de objetividade, isto é, tem-se a impressão de ler aquilo que realmente aconteceu sem intervenção do narrador. A focalização escolhida por esse narrador também reforça o efeito de objetividade mencionado acima, pois se trata de uma focalização neutra, interna e invariável. Em outras palavras, o narrador pretende-se neutro o máximo possível. Ele evita participar da narrativa. Além disso, mostra os pensamentos e sentimentos das personagens, focalizando-o, portanto, internamente. Finalmente, o narrador, em toda a narrativa, não muda seu ângulo de visão. Todas essas estratégias de focalização salientam o efeito de sentido de objetividade. Outro ponto interessante é que, nesse trecho, percebe-se que é o próprio narrador que situa geograficamente a protagonista, por isso, chama-se a essa estratégia de espacialização franca.

O lugar da cozinha, apesar de não ser muito caracterizado, pode ser entendido pelas coordenadas espaciais da interioridade, amplitude e verticalidade. Utilizando as coordenadas da interioridade e da amplitude, podemos estabelecer a relação entre exterior (vasto) x interior (restrito); e, utilizando a coordenada espacial da verticalidade, alto x baixo. Então, nesse primeiro momento, percebe-se que o protagonista, no caso a galinha, situa-se num espaço fechado, restrito e baixo o que, metaforicamente,

¹ É no processo de *leitura* que se manifestam as virtualidades operatórias do conceito de *isotopia*, nomeadamente se se trata de um texto literário portador de múltiplas dimensões significativas. De fato, o problema da leitura *plural* de um texto está diretamente relacionado com o levantamento das diferentes *isotopias*, dos diferentes feixes de significação que o texto potencialmente contém. (*Dicionário de narrativa*, p. 166) Cf. Também Platão e Fiorin(2006: 104).

homologa sua caracterização psicológica. Em outras palavras, a insignificância psicológica da galinha encontra um ponto de apoio na insignificância espacial. Essa primeira *topia* do texto tem como funções situar geograficamente a galinha e também caracterizar-lhe a psique. Essa última função, aliás, é uma das mais importantes na construção da identidade da personagem em qualquer narrativa literária e é bastante explorada pelos narradores.

Para quebrar a situação inicial de equilíbrio, essa galinha-mulher, subitamente, pratica um gesto, mesmo que fugaz, de independência. Isso acontece quando ela se recusa a ser o almoço de domingo, abre suas asas e se liberta da cozinha que assume um valor de prisão para ela. Nesse vôo desajeitado, ela chega a um telhado.

Foi pois uma surpresa quando a viram abrir as asas de curto vôo, inchar o peito e, em dois ou três lances, alcançar a murada do terraço. Um instante ainda vacilou – o tempo da cozinheira dar um grito – e em breve estava no terraço do vizinho, de onde, em outro vôo desajeitado, alcançou o telhado. Lá ficou em adorno deslocado, hesitando ora num, ora noutro pé. A família foi chamada com urgência e consternada viu o almoço junto de uma chaminé. (Lispector 1982: 31)

É extremamente significativo que, após o seu primeiro grito de liberdade na tentativa de construir o seu ser autônomo, a galinha vai parar justamente “junto de uma chaminé.” Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007: 232), “a chaminé é também o canal por onde passa o sopro que anima o lar, aspira a chama, atíça o fogo, em suma, mantém a vida da família ou do grupo”. Essa simbologia confirma a leitura da galinha como a mulher da casa que mantém e cuida da vida no lar, um ser passivo que vive para servir a família. Isso porque o primeiro impulso de libertação é sempre o mais difícil. Quebrar as amarras da opressão física e ideológica requer uma vontade férrea, mas o caminho da autoconsciência é povoado de contradições, de contramarchas. É por isso que a galinha, em seu primeiro voo, estaciona justamente ao lado da chaminé.

Do ponto de vista da fábula, temos aqui a primeira complicação ou o primeiro nó, levando-se em conta a teoria do formalista russo Boris Tomachevski (1978: 178)

Para colocar em ação a fábula, introduzimos motivos dinâmicos que destroem o equilíbrio da situação inicial. O conjunto dos motivos, que viola a imobilidade da situação inicial e provoca a ação, chama-se de nó. Habitualmente o nó desenrola determina todo o desenrolar da fábula e a intriga reduz-se às variações dos motivos principais introduzidos pelo nó.

Essa ruptura da situação inicial é marcada inclusive linguisticamente pela expressão: “foi pois...”. O rompimento da situação inicial, quando do voo da galinha, é também um rompimento com o espaço inicial: da cozinha passa-se agora ao telhado. Observe-se como o espaço está intimamente ligado à constituição identitária do ser.

2.2. O telhado

Destaque-se que, para além da mudança espacial, temos também uma mudança na espacialização. Isto é, a forma como o narrador apresenta o espaço também muda nesse trecho em relação ao anterior. O primeiro espaço, como vimos, é construído pela estratégia chamada espacialização franca: trata-se da cozinha. Já, no segundo, temos a

especialização dissimulada, ou seja, o espaço surge juntamente com a ação da personagem. Dessa maneira, a murada do terraço, o terraço do vizinho e, finalmente, o telhado surgem simultaneamente com a ação da personagem de abrir as asas e alçar o vôo. No final desse trecho, aparece ainda a figura da “chaminé”. Esta só aparece também pela ação de “ficar junto” a esse espaço. Essa técnica é bastante moderna e foi explorada, principalmente, pelos autores do século XX.

No trecho transcrito também se observa uma gradação espacial. A personagem começa seu percurso de fuga do mais próximo até chegar ao mais afastado. Esse percurso também vai do mais baixo ao mais alto. Portanto, temos aí as coordenadas espaciais da prospectividade e da verticalidade respectivamente. É o que se observa no trecho pelas expressões: “murada do terraço → terraço do vizinho → alcançou o telhado.” Trata-se, portanto, de um percurso de três lances ascendentes até atingir o topo da fuga: o telhado. Segundo Chevalier e Gheerbrant:

O três é um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem. (...) O três, de acordo com os chineses, é um número perfeito (tch'eng), a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado. (2007: 899)

Essa explicação dos dicionaristas vem ratificar as ações da galinha. Realmente, ao voar para o telhado podemos entender a atitude da galinha como essa vontade de transcendência, de encontro do eu consigo mesmo.

O clímax dessa primeira seqüência narrativa ocorre quando a galinha é perseguida pelo chefe da família, o pai, personagem antagonista e plana, que vai ao encaço da galinha até que a prende.

De telhado a telhado foi percorrido mais de um quarteirão da rua. Pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça. O rapaz, porém, era um caçador adormecido. E por mais ínfima que fosse a presa o grito de conquista havia soado. (Lispector 1982: 32)

O pai não é caracterizado fisicamente, mas é explorado do ponto de vista psicológico; é denominado pelo narrador como um “caçador adormecido”, pois é ele quem persegue a galinha. Nesse ponto também há um contraste com a galinha, pois enquanto o pai é um caçador, ela é a caça, qualificada como passiva na medida em que se afirma que ela não era “afeita a uma luta mais selvagem pela vida”. Nessa relação entre as personagens temos a instalação da bipolaridade selvagem X não selvagem que representa, em um nível simbólico, as relações homem X mulher.

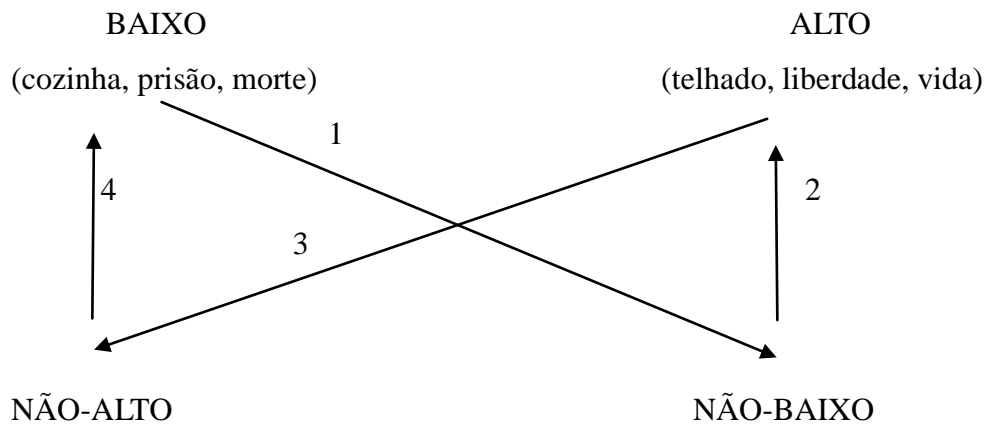
Além da galinha e do pai, há duas outras personagens secundárias, comparsas e planas: a mãe e a filha. Essas personagens, assim como as outras duas são caracterizadas diretamente. Segundo Tomachevski (1978: 178), quando o narrador caracteriza as personagens, temos o processo de uma exposição direta. “No caso mais simples, quando o autor inicialmente nos faz conhecer os personagens participantes da fábula, temos o processo de uma exposição direta.” É bom destacarmos também que nenhuma personagem possui nome próprio neste conto. O efeito de sentido produzido por essa estratégia é um efeito de generalidade, isto é, não importa, individualmente, a caracterização das personagens. São personagens encontráveis em qualquer parte do mundo.

Na citação do conto acima exposta, vemos o percurso espacial feito pelo protagonista até ser capturado. “De telhado a telhado foi percorrido mais de um quarteirão da rua.” Do ponto de vista da coordenada espacial da verticalidade (alto/baixo), a galinha foge até chegar ao telhado e, de telhado a telhado, percorre mais de um quarteirão de rua. Este uso da coordenada espacial da verticalidade (alto/baixo) se associa intrinsecamente à ação da galinha. A galinha foge para não ser morta, buscando sua liberdade, a qual é reforçada pela espacialidade do texto, ou seja, o espaço alto e vasto reforça a idéia de liberdade, de identidade e nega aquele espaço restrito e baixo que a galinha ocupava até então. Mais uma vez, percebemos que o espaço homologa a ação descrita pela personagem.

O desfecho dessa primeira seqüência ocorre quando, presa, a galinha é devolvida ao espaço inicial como a dizer que ela não poderia ser livre. Voltar para a cozinha significa uma decadência espacial e existencial. Isto é, o desejo de liberdade foi interrompido pela ação do opositor que, no caso, é a personagem pai.

Afinal, numa das vezes em que parou para gozar sua fuga, o rapaz alcançou-a. Entre gritos e penas, ela foi presa. Em seguida carregada em triunfo por uma asa através das telhas e pousada no chão da cozinha com certa violência. Ainda tonta, sacudiu-se um pouco, em cacarejos roucos e indecisos. (Lispector 1982: 33)

Destaque-se do excerto acima transcrito, o descaso e a violência com que a galinha é carregada. Sua ação foi sancionada negativamente, e ela volta assim a ocupar o baixo. Graficamente, poderíamos fazer a seguinte representação desse percurso espacial do texto.



Num primeiro momento (1), a galinha nega a espacialidade “baixa” bem como sua axiologia: prisão e morte. Ao negar essa condição espacial-identitária, a galinha afirma o alto e seus valores: liberdade e vida. Para tanto, a galinha executa a ação de bater as asas e fugir para o telhado. Porém, ao ser presa e obrigada a ocupar o mesmo espaço inicial, ocorre novamente uma negação, desta vez a da coordenada espacial do alto e, conseqüentemente, a afirmação do baixo. Assim, da perspectiva da galinha, o espaço da cozinha pode ser qualificado como um espaço topofóbico, isto é, um espaço negativo, que representa a morte. Já o telhado é um espaço topofílico na medida em que representa algo positivo, a liberdade. Topofilia e topofobia são duas instâncias de análise do espaço de acordo com a Topoanálise que se encontram sobre a rubrica da Topopatía. Trata-se de estudar os elos afetivos entre espaço e personagens.

3. A segunda seqüência narrativa

A segunda seqüência do texto se inicia no momento em que, após ser atirada com violência novamente na cozinha, a galinha bota um ovo por “pura afobação”.

Foi então que aconteceu. De pura afobação a galinha pôs um ovo. Surpreendida, exausta. Talvez fosse prematuro. Mas logo depois, nascida que fora para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada. (Lispector 1982: 33)

Na passagem acima, ocorre uma personificação em relação à galinha. Num primeiro momento, ela é personificada pelo adjetivo “surpreendida”. Esse adjetivo reforça, com os outros utilizados abundantemente no texto até aqui, a leitura que se pode fazer do texto, situando-o no plano humano. O segundo elemento da personificação é a palavra “prematuro” utilizada em relação ao ovo e, depois, o substantivo “maternidade” que se refere à galinha. Nessas duas últimas ocorrências, a personagem galinha pode ser entendida também não como uma simples ave, mas agora como representante da mulher e da maternidade.

Observa-se, outrossim, que a quebra dessa segunda situação inicial é marcada, como a primeira, pelo próprio texto: “Foi então que aconteceu”. Ou seja, marca-se textualmente o rompimento com a situação anterior que parecia estabilizar a narrativa. No texto, a ação de botar o ovo é interpretada de forma tão sagrada que, à véspera de sua morte, a vida da galinha é poupada.

O pai afinal decidiu-se com certa brusquidão:

- Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerei galinha na minha vida!
- Eu também! jurou a menina com ardor.

Inconsciente da vida que lhe fora entregue, a galinha passou a morar com a família. (Lispector 1982: 33)

Chama-nos a atenção o fato de ser o pai quem enuncia a palavra final em relação à situação da galinha. Talvez esteja aí mais uma crítica à oposição entre os papéis da mulher e o do homem, isto é, ao gênero masculino cabe a decisão, enquanto ao gênero feminino a aceitação. Mais à frente encontra-se a seguinte citação: “A galinha tornara-se a rainha da casa.” (Lispector 1982: 34)

Não só a galinha não é morta como também ganha um certo poder na casa como comprova a metáfora usada pelo narrador: “rainha”.

A partir de então, a galinha passa a viver com a família, mas, depois de um tempo, a família esquece-se dela e a mata para a comer. Como já foi dito, as demais personagens, além do pai, são mãe e filha. A filha é uma personagem secundária, comparsa e plana, mas que aparece algumas vezes no conto e se torna decisiva para a sobrevivência da galinha, evitando sua morte. Podemos constatar tal afirmação nas seguintes passagens, nas quais se evidencia a tentativa da menina de mostrar à família que a galinha queria o bem de todos.

Só a menina estava perto e assistiu a tudo estarecida. Mal porém conseguiu se desvencilhar-se do acontecimento despregou-se do chão e saiu aos gritos: - Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! Ela quer o nosso bem! (Lispector 1982: 33)

Durante o conto, o pai e a filha apresentam algumas semelhantes atitudes em

defesa da galinha, pois ambos se enternecem pelo fato de a galinha ter botado um ovo, e é ele quem dá a palavra final para o salvamento da protagonista.

No trecho a seguir, verificamos mais um ponto importante para a Topoanálise deste conto. Ao chegar a casa, a menina logo se dirige para a cozinha, matizando a noção de aproximação no eixo horizontal, pois é lá que se situa a galinha que, depois de botar um ovo, torna-se a “rainha da casa”. Nessa passagem, podemos identificar o efeito de sentido de dominação que a galinha exerce sobre os outros personagens, após esse ato de “pura afobação”: botar um ovo. Comprovamos tais afirmações com o auxílio da morfossintaxe espacial: o uso da preposição “para”, pois ela nos indica um ponto de partida e um ponto de chegada, já que se alguém vai para algum lugar, subentende-se que houve um deslocamento espacial. “A menina, de volta do colégio, jogava a pasta longe sem interromper a corrida para a cozinha.”

O pai arrepende-se de sua primeira ação, a de capturar a galinha para matá-la e comê-la no almoço de domingo. Porém, o que nos chama mais a atenção é a atitude da mãe. Ela age com descaso em relação à galinha.

O pai, a mãe e a filha olhavam já algum tempo, sem propriamente um pensamento qualquer. Nunca ninguém acariciou uma cabeça de galinha. O pai afinal decidiu-se com certa brusquidão: - Se você mandar matar essa galinha nunca mais comerei galinha na minha vida! - Eu também! Jurou a menina com ardor. A mãe cansada deu de ombros! (Lispector 1982: 33)

A mãe não dá a mínima importância ao feito da galinha: botar um ovo. Por quê? Provavelmente, a explicação se encontra no fato de a mãe já ter passado pela mesma situação, ou seja, ser mãe, e sabe que esse fato provoca um deslumbramento momentâneo. Ao final, tudo volta a ser como era antes. Do ponto de vista ideológico, pode-se dizer que há uma crítica profunda à idéia de que a maternidade transforma a mulher na “rainha” da casa, pois esse fato é fugaz. Assim que a mulher se recupera da debilidade do parto, ela já volta a assumir sua condição subserviente em relação aos outros integrantes da família.

A mulher aqui é vista como ser humano na sua dimensão universal, é a mulher moderna, de qualquer espaço, alienada e esmagada pela rotina, descaracterizada e perdida no anonimato das grandes cidades. O narrador hetero e extradiegético parece engajado ao propor a discussão sobre a dificuldade da mulher de se firmar frente à sociedade machista. O engajamento aqui pode ser entendido como a disposição do narrador em pôr-se a serviço de uma linha ideológica, o empenho em desenvolver um pensamento, um sentimento de certa classe em determinado momento histórico.

O clímax dessa segunda seqüência narrativa ocorre quando a galinha se torna a “rainha da casa” e passa a morar com a família, continuando entre a cozinha e o terraço, mas ainda apresentando “resquícios da grande fuga, sempre mais raramente. Continuou entre a cozinha e o terraço dos fundos, usando duas capacidades: a de apatia e a do sobressalto.” (Lispector 1982: 34)

Pode-se observar uma relação entre cozinha e apatia, e entre terraço dos fundos e sobressalto. No primeiro caso, a galinha mantém uma relação disfórica com o espaço da cozinha, ou seja, uma relação topofóbica, pois o canto da cozinha simboliza sua prisão. No segundo, a galinha mantém uma relação afetiva positiva com o espaço, ou seja, uma relação topofílica, pois alcançar o terraço dos fundos significa conseguir sua liberdade.

Mas quando todos estavam quietos na casa e pareciam tê-la esquecido,

enchia-se de uma pequena coragem, resquícios da grande fuga – e circulava pelo ladrilho, o corpo avançando atrás da cabeça, pausado como num campo, embora a pequena cabeça a traísse: mexendo-se rápida e vibrátil, com o velho susto de sua espécie já mecanizado. (Lispector 1982: 34)

Logo na primeira frase da citação, encontra-se um dado interessante para a caracterização do espaço e sua relação com a personagem. Trata-se do excerto “quietos na casa”. Um dos itens de uma Topoanálise é o que se chama de gradientes sensoriais. Por gradientes sensoriais entendem-se os sentidos humanos da visão, da audição, do olfato, do tato e do paladar que estabelecem uma relação de distância e proximidade entre o espaço e a personagem. Trata-se de verificar, nesse item, de que maneira a personagem interage com o espaço através dos sentidos. Assim sendo, na frase acima, observamos que predomina no espaço da casa o silêncio e não o barulho. E é esse silêncio do espaço que influencia a galinha em sua ação bastante interessante.

Nesse trecho, há ainda dois fatos importantes: a problematização do ato e a comparação espacial entre ladrilho e campo. O narrador faz uma comparação com o corpo da galinha “pausado como num campo”. Note-se que, neste caso, há toda uma metamorfose do espaço. Passa-se do ladrilho da casa para um campo, ou seja, de um espaço restrito e fechado, a galinha imagina-se em um espaço amplo e aberto. Nesse momento, é como se ela fizesse uso daquele poder que lhe fora concedido, quando da fuga, e do qual ela não tem consciência alguma. Outro dado muito interessante em relação a essa metamorfose do espaço é que, no conto todo, vemos apenas cenários. Para a Topoanálise, cenário é o espaço feito pelo homem. O cenário se opõe à natureza, que é o espaço não feito pelo homem. Assim, é interessante percebermos que, nesse momento de devaneio, a galinha sai do cenário, a casa, espaço do homem, e se imagina no campo, espaço da natureza. O campo, naturalmente, é visto positivamente, retomando a axiologia básica desta narrativa que é a liberdade, é o que a galinha almeja.

Essa axiologia dada ao campo é confirmada simbolicamente. Segundo o *Dicionário de símbolos* (2007: 172), o campo simboliza a “antítese dos infernos, os campos são o símbolo do Paraíso, ao qual os justos tem acesso após a morte”.

O trecho acima tematiza igualmente a questão do ato, item muito caro aos existencialistas. Quando o narrador afirma que a galinha “enchia-se de uma pequena coragem, resquícios da grande fuga” chama-nos a atenção a expressão “resquícios da grande fuga”. Pode-se deduzir disso, dentro da narratividade do conto, uma assertiva a respeito do ato. Mesmo tímida, mesmo com o “velho susto de sua espécie” a galinha ainda consegue se lembrar da atitude que teve ao fugir da cozinha-prisão-cadafalso. Aquela atitude de liberdade ainda influencia psicologicamente a galinha-mulher. infere-se que um ato de coragem e rebeldia não se perde facilmente, ele continua marcado na psique da personagem. Ainda nessa questão do ato, veja-se a passagem subsequente àquela primeira: “Uma vez ou outra, sempre mais raramente, lembrava de novo a galinha que se recortara contra o ar à beira do telhado, prestes a anunciar.” (Lispector 1982: 34)

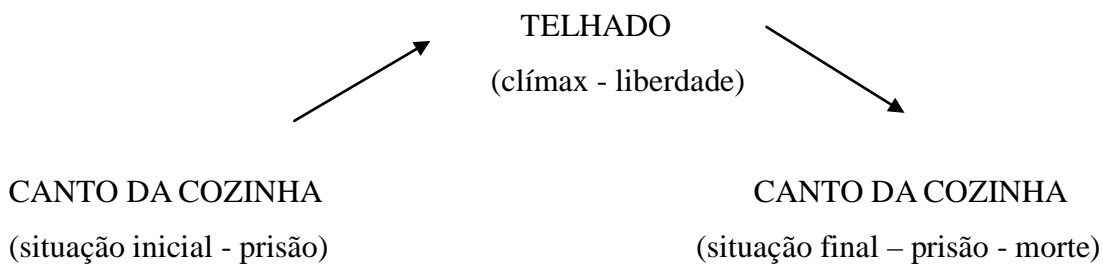
Pode-se concluir também que não basta uma única atitude para mudar completamente a sua identidade, o seu ser. É preciso que o ato seja seguido de outros atos do mesmo teor para que a transformação aconteça. A galinha, por não continuar em sua atitude de rebeldia, vai esquecendo-se de sua própria vontade de transformação, retornando ao que antes era. Todas essas idéias nos remetem a uma famosa frase de Sartre, com a qual a narrativa parece concordar: “A existência precede a essência.” Isto

é, o ser se faz pela sua ação e esta deve ser alimentada continuamente para que faça parte da essência do ser.

Como a galinha-mulher não muda sua essência por atitudes afirmativas de sua liberdade, a família vai esquecendo-se dela o que determina a sua morte no final do conto. “Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos.” (Lispector 1982: 34)

3. Conclusão

Nesta narrativa, encontramos o seguinte percurso espacial do enredo: cozinha → telhado → cozinha. O enredo, geralmente, se compõe de cinco etapas: exposição ou apresentação, complicação, peripécias, clímax e desfecho. Já que o conto *Uma galinha* possui duas seqüências narrativas, temos, então, cinco etapas para cada uma delas. No âmbito da Topoanálise, é interessante notar que os espaços em que essas etapas ocorrem podem ser semelhantes ou não. Nesse conto, somente o clímax da primeira seqüência narrativa é diferente do espaço das outras etapas do enredo, pois é quando a galinha é perseguida pelo chefe da família, numa corrida pelos telhados da vizinhança; ou seja, só há uma mudança de espaço o que ocorre quando a galinha busca sua liberdade. Enfim, a relação entre as partes da fábula e o percurso espacial nos possibilita interpretar que o espaço dominante do conto é a cozinha, possuindo o valor de prisão para a galinha; e esse espaço se opõe ao único espaço diferente que é o telhado, por onde a protagonista busca sua liberdade. Pode-se ilustrar o percurso espacial do enredo da seguinte maneira:



Trata-se, como se vê, de uma estrutura circular. O espaço inicial e o espaço final são os mesmos e possuem os mesmos valores investidos pela narrativa do início ao fim. A galinha tenta mudar a situação inicial, mas não o consegue. Apenas momentaneamente a galinha se vê em conjunção com o objeto-valor da liberdade.

A galinha personifica a mulher em ruptura e em conflito com os paradigmas estabelecidos pela sociedade.

Já dissemos que o conto *Uma galinha*, escrito nos anos 60, tematiza a situação da mulher na sociedade. Esse, aliás, é um tema muito comum nessa época, pois é um momento bastante significativo para o feminismo em particular e para os jovens de um modo geral. Trata-se de uma época de rompimento de paradigmas.

Em relação à mulher, uma análise sobre os discursos inscritos em revistas femininas dos anos 60 tais como *Cláudia* e *Jornal das Moças* mostra qual era o papel que a mulher deveria desempenhar segundo a ideologia da época.

De acordo com aquelas revistas, a mulher ideal era a “rainha do lar”, prendada, que cuidava da aparência, era boa esposa e companheira perfeita. Ao passo que o

homem era o “chefe da casa”, o poderoso, gozava de liberdade, detinha o controle financeiro e devia ser sempre agradado, nunca incomodado.²

Nesse sentido, saliente-se a pertinência deste conto que analisamos o qual se coloca, então, numa relação polêmica com esses outros textos que circulavam à época. Esse fato salienta a importância da literatura como proposição de novos paradigmas e coloca o conto em foco como uma das grandes contribuições da escritora Clarice Lispector para o entendimento da mulher na sociedade de então e na hodierna.

4. Referências

- Bachelard, Gaston., *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes 1989.
- Borges Filho, Oziris., *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão gráfica editora 2007.
- Reis, Carlos & Lopes, Ana Cristina M., *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática 1988.
- Fiorin, José Luiz e Platão, Francisco Savioli., *Para entender o texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática 2006.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain., *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio 2007.
- Lins, Osman., *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática 1976.
- Lispector, Clarice., *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olympio 1982.
- Lotman, Iuri., *A estrutura do texto artístico*. Coimbra: Estampa 1978.
- Eikhenbaum, Chklovski, et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo 1978.

² Para um maior aprofundamento dessa questão, veja-se a dissertação de mestrado de Manoel Pereira da Rocha Neto, disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/neto-manoel-jornal-das-mocas.pdf> Acesso em 20/03/2013.

Água viva de Clarice Lispector bajo el prisma de Deleuze

María Fernández-Lamarque

Department of Literature and Languages, Spanish Program
Texas A&M University-Commerce, EEUU

maria.lamarque@tamuc.edu

RESUMEN

Este ensayo analiza la obra de Clarice Lispector, *Água viva* bajo el prisma deleuziano del “cuerpo sin órganos” y sus tres estratos o estadíos: lo intersubjetivo, lo escritural y lo individual. Examina además la propuesta del texto como sin categorización fija y como un ente híbrido que nace de la exploración, experimentación y resistencia a nivel textual/escritural.

PALABRAS CLAVE: Lispector, “escrotura”, cuerpo sin órganos, Deleuze, *Água viva*, andrógino.

Água viva (1973), de Clarice Lispector, desarticula la llamada “escritura femenina”¹ y lo que he denominado “escrotura”², escritura “masculina” o escritura hegemónica. Proponiendo de ese modo un tercer espacio³ que evidencia las fricciones que enfrenta una nueva forma de escribir que alega, cuestiona, argumenta, y disiente de las posiciones tradicionales de la actividad escritural; un espacio neutral sin imposiciones creadas por el imaginario social. Este nuevo espacio de la escritura propone un locus indefinido de desarrollo donde lo llamado “femenino” y masculino se confluyen sin anularse o lo que sería el espacio de lo andro (hombre) gino (mujer) en el campo de la escritura.

¹ La crítica francesa nacida en Argelia, Hélène Cixous acuña el término *écriture féminine* (escritura femenina) en "The Laugh of the Medusa" (1975), en donde afirma que la mujer debe de escribirse. Así la *écriture féminine* existe como un escape para las mujeres en la escritura. Esto le otorga una multiplicidad de voces a la mujer para escribir-se/inscribirse en el campo simbólico. No obstante el intento de pluralidad en la mujer mediante esta escritura, la sola denominación de “femenina” circunscribe a las mujeres nuevamente en una esfera cerrada y poco fluida.

² Llamo “escrotura” a la escritura mayoritaria haciendo referencia a una parte del aparato genital externo masculino, el escroto o saco escrotal. Este conjunto de envolturas cubre y alberga a los testículos y vías excretoras fuera del abdomen en los mamíferos machos y en el hombre.

³ Definición acuñado por Homi Bhabha en “The Commitment to Theory” para definir a una identidad híbrida, “neither the one nor the other” (2377).

Basándose en el texto de Platón⁴, *El Banquete*, la cultura occidental entiende y sintetiza el significado de lo andrógino como la dicotomía sexual inherente a un ser. Carolyn Heilbrun y June Singer a su vez examinan el concepto de lo andrógino como una construcción de género alternativo, que libera al ser humano de las restricciones sociales impuestas por su género⁵, el cual se encuentra en constante interpelación en la esfera social.

Esta propuesta de representación genérica alternativa en *Água viva* al tiempo se paralela con el deleuziano “cuerpo sin órganos”⁶, el cual se produce sobre un plano de consistencia que se presenta opuesto al plano de organización y evolución. Esta práctica se opone a la organización, al cuerpo y a la relación cultural que tenemos con él. De esta forma, Deleuze diferencia tres estratos o formas de organización: el primero es el cuerpo y la relación ya pactada con él en lo social; el segundo es la significación, vale decir, los valores y normas por medio de las cuales nos organizamos; y el tercero es la subjetividad, la consciencia psicológica del individuo.

En *Água viva* los preceptos deleuzianos sobre el “cuerpo sin órganos” se observan proyectados e interrelacionados en el texto a nivel estructural y temático.

Primer plano: Plano estético

En *Água viva* se construye un tratado a la conjunción de los opuestos y a la ruptura del binarismo tradicional de los límites genéricos, como representación discursiva escritural.

El primer estrato del “cuerpo sin órganos” se relaciona y fundamenta en la organización; es decir el cuerpo y la relación ya pactada sobre él en el campo simbólico. Esto es, el cuerpo (de la escritura y el cuerpo humano) y la interrelación subjetiva y limitada por el espacio social prescriptivo. En *Água viva* el/la protagonista entabla un monólogo epistolar con un destinatario denominado únicamente con el pronombre: “tú.” No existe, aparentemente y según la crítica, tema principal en *Água viva*. El texto se presenta como una serie de fragmentos desordenados producto de los procesos mentales del a veces narrador o narradora, que forman un paralelismo con el carácter escindido del lenguaje/género de éste: “E se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer ‘tu’ ou ‘nós’ ou ‘uma pessoa’. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu” (Lispector 13). Para Ivo Lucchesi, el estilo de *Água viva* representa la “crisis” de la escritura. Sin duda, el texto ostenta un afán de disconformidad con su realidad, como explica Lucchesi, exteriorizando además un personaje protagónico sin nombre propio, quien pareciera tener algo que revelar. Este ente sin nombre posee una propuesta única, alternativa para reconstituirse, y exhorta a otros a que se unan a su proyecto. El sujeto que narra, reconoce que las restricciones sociales constituyen un impedimento o dique: “Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido” (Lispector 11).

⁴ Platón menciona la androginia por primera vez en el *Banquete*; según él, había tres tipos de seres en el principio: hombre, mujer y andrógino: “En primer lugar, eran tres los géneros de los hombres, no dos, como ahora, masculino y femenino, sino también que había un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre perdura hoy en día, aunque como género ha desaparecido” (56).

⁵ Un acercamiento similar es el que plantea Judith Butler en *Gender Trouble* (1989) al afirmar que la mejor estrategia para quebrar las categorías monológicas de género es la descentralización, movilización y desarme de éstas.

⁶ Esta expresión es de Artaud y se encuentra en su obra *Lettres de Rodez* (1946).

El matiz de denuncia es evidente en el texto. En el plano estético, la escritura como forma se convierte también en una “X” (Nietzsche 3) o como una metáfora de metáforas, lo cual lo hace insuficiente para comunicar. Según Deleuze, los seres humanos nos constituimos a partir de un plan de organización y desarrollo que nos obliga a ver/creer/saber de una manera particular. Este plano del “cuerpo sin órganos” se opone a la organización, el cual en *Água viva* es el narrador ambiguo, fragmentado, sin secuencia, ni coherencia o punto de referencia “fijo”. En el texto la escritura se desarticula perdiendo todo ámbito organizativo o esperado sugiriendo “la escritura sin órganos”⁷ o sin categorización entre “lo femenino” o hegemónico. El conflicto del lenguaje presenta la insuficiencia para la expresión de este ser, sin aparente vínculo con el mundo que lo circunda y al cual debe de enfrentar. Por medio del disloque organizativo, la voz narrativa denuncia el sistema social/escritural y transfiere su carencia de un lugar fijo y su deseo de territorializarse. El sujeto se desenvuelve en un mundo distópico donde las simetrías del balance ánima-animus⁸ no establecen ninguna diferenciación textual percibible por el lector. El sujeto narrador se expresa pintando y a través de cartas que escribe a un destinatario sin nombre. Su posición no es inequívoca, dado que existe un intercambio del *eu* al *tú*, mientras se permutan y entremezclan con lo que la narradora/or denomina “coisa”. El lenguaje fragmentado del relato sumerge al lector en la hondura de su simbología, donde se adquiere la impresión de oscilar de un polo a otro de un ser extremadamente marginal. Este ser rompe cualquier tipo de organización y valores preconcebidos:

Não estou mais assustada. Deixa-me falar, está bem? Nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna. Espera por mim – sim? Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou. (Lispector 35)

Segundo Plano, Territorialización

El segundo es la significación, vale decir, los valores y normas por medio de las cuales nos organizamos. En *Água viva*, el “anonimato” de este ser propone su territorialización fuera de los conceptos preestablecidos (escriturales y genéricos), sugiriendo la creación de una nueva significación, lo cual corresponde al segundo estrato de las premisas de Deleuze. Esto hace del ser que escribe, extranjero en dos niveles: primero, porque no pertenece a ningún campo de marca sexual, escritural que le acredite un nombre dentro de los géneros, incluidos los literarios; y segundo porque no permite que se le nombre desde el imaginario social, creando un ser a-cultural que prescindiera de nomenclaturas que lo fijen dentro del mundo (real y literario).

Desde el título, el texto sugiere el tema de la vida y del anonimato.⁹ La frase “Água viva” significa malagua en español. La simbología del organismo acuático amorfo e invertebrado, que posee brazos que también le sirven para ingerir alimentos, paralelan al ser que utiliza las extremidades (los brazos con los que escribe) para alimentarse (sobrevivir, darse a conocer) sin una apariencia o máscara definida.

⁷ Término usado por Deleuze para definir cómo el “cuerpo sin órganos” adquiere una propia conexión con otras dimensiones o “líneas de vuelo” como las posibilidades que el ser se traza en un plano rizomático (35).

⁸ El apriorismo del paradigma jungiano se emparenta con el platónico mundo de los arquetipos.

⁹ Críticos como Sánchez de Tejada, Doreley Coll entre otros afirman la relación entre el elemento primordial del agua en el título y la relación simbólica con la “esencia” de la mujer.

A un nivel metafórico, la escritura andrógina que engloba al texto sin una máscara/atuendo/hábito/marca genérica que la defina transita por los espacios restringidos de la sociedad, usando sus brazos/manos/extremidades para adquirir una voz y legitimidad, a pesar de una carencia de signo fijo. Esta “boca extrema” y cuerpo insta a sus lectores a reconstituirse al borrar las convenciones creadas/criadas para el sujeto femenino desde un lugar historicista y biologicista. El recurso metafórico del ser marino amorfo, cuyo origen data de la prehistoria, hace además referencia a la naturaleza pre-histórica, como símbolos de un espacio desde donde la mujer y su escritura han sido situados. La propuesta es de reevaluación de estos parámetros creando sitios de resistencia y reconstitución a través de la escritura:

Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida [...] E antes de mais nada escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. (Lispector 12)

Por medio de este intento de reinstalación en el imaginario social mediante la palabra escrita se busca la libertad hasta ahora no encontrada en la escritura: “Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada. É que não sei aonde me levará esta minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta” (Lispector 33). El sujeto pide al lector que le acompañe a disfrutar de esta libertad en otro “mundo”¹⁰: “Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para reino novo” (Lispector 58).

Como segunda premisa, Deleuze postula que los sujetos nos hemos constituido a partir de experimentarnos como un organismo corporal. Este hecho implica un número de relaciones con nuestra propia corporeidad que crea un límite a nuestra facticidad como individuos. Estas barreras crean un doble imperativo: deberás tener una relación con tu cuerpo como si fuera un organismo y asumiendo un cúmulo de significados. Esto nos lleva a la lógica de un solo sentido y rechaza la multiplicidad como atributo del individuo. En *Água viva*, el texto como corpus (cuerpo) que se recrea “sin órganos” presenta frentes de combate ante la hegemonía inmovilizadora. *Água viva* rechaza el campo dividido para subyugar (escritura femenina) o para liderarlo (escrotura). La libertad adquirida en la escritura brinda una pauta de adherencia al mundo nuevo que crea a partir de su reconstitución, disintiendo con el mundo viejo de dualidades y binarismos arcaicos.¹¹ Esta revolución escritural en el texto propone romper la perspectiva barthiana de escritura como un círculo en el que

¹⁰ Jauss considera la intervención del lector como parte crucial en la interpretación del texto. El acto de leer, según él, renueva el texto y produce otro a partir de él dependiendo del “horizonte de expectativa” de cada lector. Umberto Eco llama “lector modelo” a aquél que crea un nuevo texto a partir de su propia lectura, recreándolo desde su cosmovisión personal. Clarice Lispector convoca a estos lectores de “alma já formada,” a desenlazar las distintas posibilidades de significación en *Água viva*: “Preciso terrivelmente de você. Nós temos que ser dois. Para que o trigo fique alto” (Lispector 21).

¹¹ Por ejemplo, la escritura de la revolución descrita por Ileana Rodríguez define a la narrativa revolucionaria como una reproducción de lo ya existente, es decir, la escritura femenina o la escrotura como eje de la narrativa. En este sentido, Rodríguez dice sobre la escritura revolucionaria: “En conclusión, las narrativas revolucionarias no constituyen un ‘nuevo’ sujeto de género sexual, sino sólo reproducen el ya inventado por la sensibilidad romántica. La imagen cambia a nivel nominal: de ‘ángel del hogar’ a ‘reposo del guerrero’” (157).

habitan verdades que forman horizontes de la naturaleza humana.¹² Este “yo” narrativo sin ataduras estilísticas encuentra un punto de escape hacia la búsqueda de libertad en el cuerpo de la escritura.¹³ La búsqueda de libertad y su hallazgo está relacionada con la forma en que el poder se maneja y la relación dialéctica entre el poder, sus límites y la opción de libertarse de cada ser. Este poder se crea en la metaficción de *Água viva* como una metáfora de la reconstrucción y búsqueda de una nueva subjetividad, lo cual se relaciona con la tercera etapa de la creación del “cuerpo sin órganos”. La metaficción realza la construcción de un mundo ficcional nuevo, una construcción transferible al mundo real desde la que es posible interpretar al nuevo ser que no escribe desde lo femenino o lo masculino, sino desde lo andrógino o ente sin lugar fijo:

Foi assim que vi o portal de igreja que pintei. Você discutiu o excesso de simetria. Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz. Perdi o medo da simetria, depois da desordem da inspiração. É preciso experiência ou coragem para revalorizar a simetria, quando facilmente se pode imitar o falso assimétrico, uma das originalidades mais comuns. Minha simetria nos portais da igreja é concentrada, conseguida, mas não dogmática. (Lispector 69)

El texto y su escritura se presenta como un flujo de intensidades y fuerzas internas a través del sujeto narrador,¹⁴ quien, hallándose en el margen, experimenta y ejercita su deseo de alcanzar su legitimidad en un constante hacerse y deshacerse en la escritura:

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 15)

Y luego añade:

Liberdade? é o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e agüento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo. (Lispector 16)

¹² En Lispector se escuchan ecos de Rimbaud al ubicarse en un punto tangencial de identidad que está tratando de encontrar: “Quero captar o meu é” (Lispector 10); “Um eu que pulsa já se forma. Há girassóis. Há trigo alto. Eu é” (38).

¹³ La libertad en el texto está relacionada con el poder como concebido por Michel Foucault en “Truth and Power” (1968), donde él señala que el poder pertenece al mundo y es el resultado de las luchas individuales en contra de los límites dados.

¹⁴ Elias Jose y Keith Brower analizan el narrador y narratario en *Água viva*. Jose afirma que la narradora y la autora son la misma entidad, mientras que Brower postula la idea de la existencia de un narratario a quien va dirigido el texto.

Tercer Plano: Experimentación/Renacimiento

Esta tercera dimensión del “cuerpo sin órganos” y la ruptura con subjetividades tradicionales constituyen una experimentación biológica y política,¹⁵ según Deleuze. La práctica y experimentación del “cuerpo sin órganos” implica dejar de ser un organismo, pervertir las significaciones y alejarse de la experiencia del yo. Es decir, individualizarse a partir de experimentarse como sujeto: “E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, em fonte directa, a dávida de repente indubitável de existir milagrosamente e materialmente” (Lispector 80). La creación de una nueva subjetividad propone, además, la procura y pugna por la desorganización (social/corporal/política) para así reconstituirse: “E quero a desarticulação, só assim sou eu no mundo. Só assim me sinto bem” (Lispector 75). Esta experiencia permite descolocarse y deshacerse de las subjetividades creadas por el imaginario social: “The BwO is what remains when you take everything away. What you take away is precisely the phantasy, and significances and subjectifications as a whole” (Thousand 151). La esfera del poder, conocimiento y mismidad entran en juego para resolver la operatividad del individuo dentro de una colectividad y su capacidad para reformarse. El texto de *Água viva* plantea de este modo las tres interrogantes¹⁶ de Deleuze y propone resolverlas mediante la construcción de un “cuerpo sin órganos” es decir, como lugar de resistencia al sistema.¹⁷ Este nuevo orden convoca a una colectividad de sujetos a quitarse el signo negativo de la falta, para reconstruirse desde un espacio reconfigurado a partir de esta negación. Esta nulidad del sujeto no sólo constituye la consciencia del otro-subalterno desde el no¹⁸, sino como una metodología, que se repite y refuerza en *Água viva*.

Otra “línea de vuelo” que el texto utiliza para distanciarse de la *performance* de escritura femenina, es la metáfora del renacimiento. La resistencia al sistema se hace desde un yo que busca anular sus fantasías y subjetividades nacidas del campo simbólico: “Eu, que troto nervosa e só a realidade me delimita” (Lispector 18). Este límite dentro del campo social, según Deleuze, nace de las entidades edipizantes como el psicoanálisis: “Where Psychoanalysis says, “Stop, find your self again,” we should say instead, “Let’s go further still, we haven’t found our BwO yet, we haven’t sufficiently dismantled our self [...] Find your body without organs” (Thousand 151). La subjetividad de la consciencia del “eu” no está sujeta a la entrada en la esfera legal, y su resistencia a esta forma de validación existencial es lo que lo reforma como un ser sin fronteras. El espacio físico del “eu” se diluye como una realidad orgánica para recrear y admitir la posibilidad de otro ser (de otro texto/sexo/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

¹⁵ Deleuze responsabiliza al sistema social como causante de esta catatonia “they will not let you experiment in peace” (150)

¹⁶ Es decir en contestación a las tres preguntas a las que apunta Deleuze: “the events which lead up to 1968 were like the “rehearsal” of the three questions – “What can I do, What can I know, What am I” (Thousand 218).

¹⁷ La crítica social en *Água viva* es estudiada por Sáenz de Tejada en “Ecologist and Ecofeminist Awareness in *Água viva*; A Brazilian Woman Rereading Nature”

¹⁸ La escritura llamada “femenina”, de este modo, ha constituido una negación desde la que se ha formado una vertiente metodológica de la mujer, a través de su práctica del lenguaje “como ente femenino que escribe,” y que se apropia de lo que se le niega (la escrotura).

outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanicismo exige e exige a minha vida. (Lispector 79)

Este cuerpo andrógino/textual forma parte de una línea de articulación de segmentos que se dividen en estratos y territorios para, dentro de esa desorganicidad, hacerse de un espacio donde ubicarse: “Eu quero a desarticulação, só assim sou eu no mundo. Só assim me sinto bem“ (Lispector 75). La reforma de un cuerpo que se desarticula presupone una carga que circula en el cuerpo sin órganos, que transmite intensidades que se insertan y se metamorfosean con su afuera y desde afuera. En el texto esta carga se distribuye también de acuerdo a las diferentes instancias escriturales impuestas en el cuerpo textual. En el cuerpo social, las fronteras están delimitadas de acuerdo a las estructuras familiares y sociales, mientras que en el cuerpo textual los límites se expresan en el ámbito de los signos lingüísticos. El narrador “eu” se desliza entre las formas culturales convencionales, desestabilizándolas desde la inscripción de un sujeto pluralizado que clama su fluidez y creando una ruptura en los signos, decodificándolos.

Por ejemplo, el signo X es decodificado en *Água viva* reavivando la oposición del debate feminista entre lo esencial del ser femenino versus la construcción social del mismo.¹⁹ Según la biología, cada ser humano posee alrededor de treinta mil genes, los mismos que determinan el desarrollo de los sistemas físicos y bioquímicos del organismo. Estos genes están distribuidos en 46 cromosomas con 23 pares dentro de las células. Los cromosomas se agrupan en pares y son iguales tanto en seres humanos de sexo femenino como masculino. Sin embargo, el cromosoma número 23 y su composición determina el sexo del nuevo ser. 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.

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. [...] O instante impronunciável. Uma sensibilidade outra é que se apercebe de “X”. (Lispector 73)

Además, propone el nuevo ser “X” como un ser nuevo figurado: “Espero que você viva “X” para experimentar a espécie de sono criador que se espreguiça através das veias [...] Há objetos que são esse mistério total do “X” (Lispector 73). El cuerpo es aquí el núcleo que denuncia el privilegio del *Logos* como significante trascendental. La posesión de un código sin organización – como el símbolo X- que no responda a un eje central hace que el texto que clame por la descentralización y proclame su desindividualización. Esta búsqueda, según Lucia Helena, hace de *Água viva* un “texto fugitivo”(24). La “fuga” en *Água viva* promueve una reinterpretación de la

¹⁹ Hélène Cixous encuentra en Clarice Lispector el epítome de su teoría feminista o *écriture féminine*. Disiento completamente con esta visión y argumento en este ensayo que Lispector rompe con esta división escritural proponiendo lo híbrido o andrógino.

esfera individual y colectiva genérica estableciendo la desestabilización de los lugares fijos mediante una reflexión a partir de la desestructuración de las convenciones culturales creadoras de las categorías de género. Este enfrentamiento con el sistema produce la desintegración del sujeto para reactivarse, este hecho constituye una amenaza que enfrenta al narrador y a la cuál ésta se refiere como la muerte: “Eu é que estou escutando o assobio no escuro. Eu que sou doente da condição humana. Eu me revolto: não quero mais ser gente” (Lispector 84). La muerte aparece como un último bastión de resistencia y, al mismo tiempo, como una forma última y límite de experimentación para alcanzar el cuerpo sin órganos y dismantelar la “organización” de estratos sexuales y genéricos: “Mas eu denuncio. Denuncio nossa franqueza, denuncio o horror alucinante de morrer” (Lispector 85). De este modo, el texto convoca a la territorialización de seres que han sido desplazados e inventados culturalmente a través de la historia. Así lo entiende Telma María Vieira: “Este livro insere-se nessa significativa corrente de interesse e pretende contribuir para que se multipliquen não, simplesmente, os leitores de Clarice, mas que os de “alma já formada” dela se aproximem” (34).

Espejo y Logos

El símbolo del espejo permea la obra y define el juego textual de *Água viva* de manera estructural, temática y hermenéutica. El significado del espejo atraviesa el texto en una serie de repeticiones circulares que convocan a la indefinición y ambigüedad.²⁰ El espejo plantea la composición y descomposición del cuerpo textual (como en el espejo) para lograr su interpretación.

O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo vem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem. (Lispector 71)

La mención especular en *Água viva*, coincide con el carácter subversivo del mito de los espejos borgianos²¹ ya que éste determina una revolución corporal y genérica. Se nota la referencia a la alegoría del mito de los espejos, donde éstos se apoderan del mundo de los seres humanos y toman las armas. El espacio de fuerza está enunciado en la invitación a caminar dentro de sus propias barreras (impuestas y especulares) metalingüísticas a través de la multidimensionalidad del discurso textual/sexual y la metaforización del lenguaje por sí mismo. La irrupción del lenguaje y a través de él se busca en *Água viva*, la definición y disidencia de la prisión de género. Este quiebre insta a que, como en el mito, los seres del espejo tomen las “armas”(sexualidad, lenguaje) para crear un nuevo arquetipo que represente el sitio de la no-dominación; “Mas agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuo um meio de pintá-lo ou falar dele com a palavra” (Lispector 70)

²⁰ Haroldo Bruno estudia el hibridismo en *Água viva*. Según Bruno el texto de Lispector: “E um dos caminhos de Clarice Lispector é subverter a estrutura do conto, da narrativa curta, até transformá-la em digressão filosófica, numa alegoria do espírito e numa magia do corpo, propondo uma inquietante fusão do místico e do sensorial” (3).

²¹ Ver Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica* (1957).

Cristina Sáenz de Tejada establece la significación de la imagen del espejo como “el riesgo de captar la multiplicidad de significados en una sola palabra” (Espejo 680). La intención de evocar un nuevo lenguaje que represente a un significante no fijo es concreto en *Água viva*, se trata de un lenguaje que sustituya la realidad (especular y cultural) más allá de las diferencias creadas desde la hegemonía social: “Não, eu não descrevi o espelho- eu fui ele. E as palavras são elas mesmas, sem tom de discurso” (Lispector 72). El uso del tiempo pretérito denota la recreación del nuevo ser o el logro y triunfo de la salida del espejo rompiendo las brechas sociales, sexuales y lingüísticas.

Água viva denuncia la idea del logos absoluto, de Dios y el paralelismo del concepto de signo como la mínima unidad del lenguaje²² como arbitrariedad de la que su escritura escapa: “E Deus é uma criação monstruosa. Eu tenho medo de Deus porque ele é total demais para o meu tamanho. E também tenho uma espécie de pudor em relação a Ele: há coisas minhas que nem Ele sabe” (Lispector 84). “Aliás não quero morrer. Recuso-me contra ‘Deus’, Vamos não morrer como desafio?”, “Não vou morrer, ouviu, Deus? Não tenho coragem, ouviu? Não me mate, ouviu?” (Lispector 85).

La presencia eterna como significante trascendental que rige los parámetros históricos de género es anulada en el texto. Este nuevo lenguaje se inscribe en una múltiple matriz de significantes y denuncia la huida de los sitios de dominación social, en este caso de la Iglesia, para recrearse como un ente que repudia los poderes que operan desde una línea homogénea y unificada. La exposición de este lenguaje corporal en Lispector a una transformación, así como la intensidad y fuerza de lo andrógino, y la *différance*²³ del posicionamiento genérico textual, lo replantea como impermeable y desintegrador, que denuncia a un ser en crisis en búsqueda de su territorialización. Este lenguaje irrumpe la bipolaridad estructural heredada de la cultura, que privilegia la *unitas* como principio fundamental, mientras que el sujeto narrador reproduce el texto como un ente no estático que se dirige al lector desde su *locus* en construcción:

Mas há perguntas que me fiz em criança e que não foram respondidas, ficaram ecoando plangentes: o mundo se fez sozinho? Mas se fez onde? Em que lugar? E se foi através da energia de Deus ---- como começou? será que é como agora quando estou sendo e ao mesmo tempo me fazendo? É por esta ausência de resposta que fico tão atrapalhada. (Lispector 30)

Conclusión

En *Água viva* el cuerpo sin órganos prolifera en sí mismo y se conecta en una búsqueda de vías alternativas de identificación que no se ciñan a la atribución de un significado a un significante. La alternativa que se da en *Água viva* es la

²² Ana Araújo compara *Perto do coração selvagem* y *Água viva* y concluye que la palabra y la nueva experimentación de ésta en *Água viva* hace que estas se “escapen constantemente”.

²³ En su ensayo "Différance" Derrida indica que la *différance* encierra una variedad de características que gobiernan la producción del significado textual. La primera (se refiere a diferir) es la noción que afirma que las palabras y los signos no siempre muestran los atributos de su significado, sino que solo pueden ser definidos a través de otros términos de los cuales ellos se diferencian y difieren al mismo tiempo. De este modo, el significado es siempre “diferido” "deferred" o pospuesto mediante una interminable “cadena de significados”..

representación de una escritura que no sea ni masculina ni femenina, y que se inscriba en el imaginario cultural como la NO-diferencia dentro de la literatura. El proyecto literario de *Água viva* se distancia del feminismo liberal y radical al articular la *différance* como una integración de los binarios y al proponer el cuerpo andrógino como un “cuerpo sin órganos”. No obstante, no lo propone como una feminización del lenguaje en la literatura o *écriture féminine*, porque ésta, al localizarse como un ente estable, nutre al sistema falocéntrico, al cual se opone; sino como una mezcla de multiplicidades que no respondan a un núcleo central, sin definiciones que lo nominen. Este atributo de flexibilidad le otorga a *eu* de una falta de imagen que abraza una idea de código fragmentado en un discurso, que privilegia la generación de un significante fluido. La tensión entre lo natural y lo cultural se traduce en un texto donde los elementos del lenguaje se contraponen, reactivándose y desactivándose a sí mismo. La escritura como un artefacto cultural definitorio y distanciador es deconstruido para transformarse en un lenguaje que se aleja del ejercicio escrotural. Este lugar rompe el lugar escrotural dueño de las jerarquías, determinante de los lugares genéricos, y del ejercicio “femenino” que mimetiza los patrones patriarcales, y los reconstruye. Este acto, que hace posible la representación del ser a través de la escritura andrógina y de un cuerpo sin órganos, se conecta con el modelo que propone Julia Kristeva²⁴, nacido a través de la violencia productiva; es decir un lenguaje y un cuerpo que produzcan una transformación que genere revolución y *jouissance*.

La propuesta de búsqueda de un “cuerpo sin órganos” a través de la escritura, hace que se encuentre la posibilidad de un nuevo lenguaje. *Água viva* es un texto posmoderno que busca diferencias a partir de la anulación de otra voz que no se inscriba en el sistema jerarquizante binario. El texto busca en la escritura un diluyente de las paredes de la arbitrariedad diádica, creándose la diferencia homogénea escritural que se inscribe en la representación de la androginia como proyecto evolutivo. La escritura andrógina como un “cuerpo sin órganos”, marca un modelo de escritura que se desnormaliza y busca su lugar dentro de su disidencia entre los cánones literarios latinoamericanos.²⁵

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Araújo, Ana. “Os múltiplos aspectos da palavra em *Água viva* e *Perto do coração selvagem*”. *Romance Languages Annual* 2 (1990): 310-12.

Artaud, Antonin. “Lettres de Rodez” en *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard 1946.

Bhabha, Homi. “The Commitment to Theory” en *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994, 25-46.

²⁴ If there exists a ‘discourse’ that is no a mere depository of thin linguistic layers, an archive of structures, or the testimony of a withdrawn body, and is, instead, the essential element of a practice involving the sum of unconscious, subjective, and social relations in gestures of confrontation and appropriation, destruction and construction –productive violence, in short- it is “literature”, or, more specifically, the text. (Subject 30)

²⁵ Una versión de este ensayo ha sido publicado en *Clarice Lispector: Aproximaciones críticas/ A palavra segundo Clarice Lispector: Aproximações críticas*, edited by César Ferreira and Luciana Namorato. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos-Ediciones del Vicerrectorado Académico, 2011. 93-109.

- Borges, Jorge Luis. *Manual de zoología fantástica*. México. Fondo de Cultura Económica 1957.
- Brower, Keith. "The Narratee in Clarice Lispector's *Água viva*" *Romance Notes* 32.2, (1991), 111-18.
- Bruno, Haroldo. "Água viva: um solilóquio de Clarice Lispector sobre o ser." *O Estado de São Paulo* 3 Feb 1974: 13-15
- . "Hibridismo de gêneros ou a procura da pntese expressional." *O Estado de São Paulo* 15 Dec 1974: 20-4.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge 1990.
- Castro-Klarén, Sara. *Narrativa femenina en América Latina*. Madrid: Iberoamericana 2003.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa*. Trad. Ana María Moix. Madrid: Anthropos 1995.
- Coll, Doreley. "Clarice Lispector y la economía andrógina de *Água viva*" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26.1.2 (2001): 199-210.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Esquizofrenia*. Trad. Robert Hurley, Mark Seem y Helen R. Minneapolis: U of Minnesota P 1996.
- . *A Thousand Plateaus*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P 1987.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trad. Gayatri Chakravorty. Baltimore: John Hopkins UP, 1976.
- Eco, Umberto. *La definizione dell'arte*. Milán: Garzanti, 1978.
- Foucault, Michael. *Power and Knowledge*. Trad. Colin Gordon. Pantheon Books: New York, 1972.
- Guevara, Ernesto. *Guerra de guerrillas*. Habana: Departamento de Minfar 1961?
- Heilbrun, Carolyn. *Towards a Recognition of Androgyny*. New York: Carol Publishing Group 1993.
- Helena, Lucia. "Um texto fugitive em *Água viva*". *Revista de Literatura Brasileira* 12 (1994): 19-28.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: U of Minnesota P 1982.
- Jung, Carl. *Archetypes and the Collective Unconscious*. Trad. R.F.C Hull. New York: Pantheon Books 1959.
- Jose, Elias. "Anotações sobre *Água viva*" *Minas Gerais Suplemento* 2 nov 74. 4-5.
- Kristeva Julia, *Desire in Language*. Trad. Thomas Gora. New York: Columbia UP 1980
- . *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller, New York: Columbia UP 1974.
- Lispector, Clarice. *Água viva*. Río de Janeiro: Editora Rocco 1973.
- Lucchesi, Ivo. *Crise e escritura*. Editora Forense Universitaria. Río de Janeiro, 1987.

Nietzsche, Friedrich. "On Truth and Lies in a Non-Moral Sense" Trans. Walter Kaufmann. New York: Penguin 1873.

Rimbaud, Arthur. *Une Saison en Enfer*. Bruselas: Alliance Typographique 1873.

Sánchez de Tejada, Cristina. "Ecologist and Ecofeminist Awareness in *Água viva*; A Brazilian Woman Rereading Nature" *Brasil* 18 (1997): 39-57.

—. "The Eternal Non-Difference: Clarice Lispector's Concept of Androgyny". *Luso-Brazilian Review* 31.1 (1994): 39-56.

Singer, June. *Androgyny*. New York: Doubleday 1976.

Vieira, Telma María. "Clarice Lispector: uma leitura instigante". São Paulo: Annablume 1998.

Um autor para sustentar *A hora da estrela*, de Clarice Lispector

Maria das Graças Fonseca Andrade
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
mgfandrade@gmail.com

RESUMO

Neste artigo discutimos em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, um conceito fundamental para o campo literário, a saber, o de autor. Pautar-nos-emos, para tanto, nos seguintes textos que tratam fundamentalmente sobre a questão: “A morte do autor”, de Roland Barthes (1968) e “O que é um autor?”, de Michel Foucault (1969).

PALAVRAS CHAVE: A hora da estrela, Autor, Clarice Lispector, Michel Foucault, Roland Barthes.

RESUMEN

En este artículo analizamos, en *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, un concepto primordial en el campo literario. Nos referimos al concepto de autor. Para ello, partiremos de textos que abordan de modo específico esta cuestión, como son “La muerte del autor”, de Roland Barthes (1968) y, “¿Qué es un autor?”, de Michel Foucault (1969).

PALABRAS CLAVE: A hora da estrela, Autor, Clarice Lispector, Michel Foucault, Roland Barthes.

Man is least himself when he talks in his own person.
Give him a mask, and he will tell you the truth.¹

Oscar Wilde

Para Adilson Ventura, porque *tudo no mundo começa com um sim*.
Para Marcília Ferreira de Sousa, por nossos 25 anos de amizade sem fim.

Em 1977, Clarice Lispector publicou *A hora da estrela*. Trata-se de um livro bastante singular, diríamos até, atípico, no qual ela criou um autor interposto, Rodrigo S. M. para sustentar uma narrativa praticamente sem acontecimentos.

¹ O homem é menos ele mesmo quando fala na sua própria pessoa. Dê-lhe uma máscara e ele lhe dirá a verdade. Tradução nossa.

Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos. É que a esta história falta melodia *cantabile*. O seu ritmo é às vezes descompassado. *E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura - fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir.* (LISPECTOR, 1990, p. 30)² (Grifos nossos).

Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura. *Estarei lidando com fatos como se fossem as irremediáveis pedras de que falei.* Embora queira que para me animar sinos badalem enquanto adivinho a realidade. (HE, p. 31-32) (Grifos nossos).

(...) minha história (...). Terá acontecimentos? Terá (HE, p. 36).

Pergunto-me também *como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos*. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço. Também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar (HE, p. 37).

Estou me interessando terrivelmente por fatos: fatos são pedras duras. Não há como fugir. Fatos são palavras ditas pelo mundo (HE, p. 89).

Roland Barthes, em 1968, considera que o autor é uma personagem moderna, ideia resultante de uma ideologia capitalista, pautada no indivíduo, na pessoa, o que tem como resultado uma imagem de literatura centrada no autor:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, (...) ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à “pessoa” do autor. O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gestos, nas suas paixões (...) a *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua “confidência” (BARTHES, 1987, p. 49).

O crítico francês chega a sustentar que o reino do Autor foi abalado, que o império do Autor ruiu, uma vez que, o Autor passa a não ser mais a figura central da literatura, pois, linguisticamente, ele “nunca é nada mais para além daquele que escreve,

² A partir desta citação, todas as subsequentes virão assinaladas com as iniciais HE e terão as páginas discriminadas.

tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’” (BARTHES, 1987, p. 49); ele passa a ser nada mais que um “eu de tintas e pontos e vírgulas”, como quer Calvino (1993, p. 170). Barthes aponta que “para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1987, p. 53). Ou seja, o que ele propõe é uma dessacralização da figura do Autor, a fim de que apareça o leitor, figura responsável por dar também sentido e vida ao texto literário. Como ensina Maria Gabriela Llansol (1997, p. 16), “quem lê arrisca a visão continuando, arrisca a vida voltando”.

É interessante como em *A hora da estrela*, o leitor fica incumbido pelo Autor da tarefa de reconhecer e cuidar de Macabeá: “Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza” (HE, p. 33).

Michel Foucault, por sua vez, em Comunicação intitulada “O que é um autor?”, apresenta à Sociedade Francesa de Filosofia, na tarde de 22 de fevereiro de 1969, suas reflexões a respeito do nome de autor. Ele afirma que o nome de autor é um nome próprio, mas que não funciona exatamente como os outros.

(...) um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si (...), mas o facto de vários textos terem sido agrupados sob o mesmo nome indica que se estabeleceu entre eles uma relação, seja de homogeneidade, de filiação, de mútua autenticação, de explicação recíproca ou de utilização concomitante. Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. (FOUCAULT, 2000, p. 44-45)

Clarice Lispector, por exemplo, além de um nome próprio é um nome de autor, o que significa dizer que em torno desse nome se reúnem certos textos e que, o que ela escreveu deve ser recebido de maneira diferenciada em nossa cultura. Já Rodrigo S. M., só é nome de autor dentro de um pacto estabelecido entre a Autora Clarice Lispector e o leitor de *A hora da estrela*.

Foucault fala-nos sobre a FUNÇÃO AUTOR, salvando-o de sua morte, conforme desejara Barthes, atribuindo-lhe uma função discursiva. “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2000, p. 44-45). Para o filósofo,

o autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas (e isto através da

biografia do autor, da delimitação da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação do seu projecto fundamental). O autor é igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as condições que podem manifestar-se numa série de textos: deve haver – a um certo nível do seu pensamento e do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária. Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos etc. (FOUCAULT, 2000, p. 53-54).

É nesse sentido que podemos tomar Clarice Lispector como um nome de autor, porque aliado a esse nome existe um projeto literário que em mais de vinte obras foi se dando a ver, pois, conforme Foucault (2000), em um romance apresentado como uma narrativa de um narrador, nem o pronome pessoal de primeira pessoa, o presente do indicativo ou os signos de localização reenviam, de fato, para o escritor, para o momento ou para o gesto da escrita, mas para um “alter-ego”, cuja distância relativa ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da obra, “seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efetua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância”. (FOUCAULT, 2000, p. 55). O objetivo de Michel Foucault seria ver o discurso como o encontro de diversas vozes, sem preocupação com a autoria delas. Para ele, a obra é uma simulação de sujeitos: é uma ATORIA.

O autor – ou o que tentei descrever como a função autor – é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função sujeito. (...) Podemos imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem recebidos sem que a função autor jamais aparecesse. Todos os discursos, qualquer que fosse o seu estatuto, a sua forma, o seu valor, e qualquer que fosse o tratamento que se lhes desse, desenrolar-se-iam no anonimato do murmúrio. Deixaríamos de ouvir as questões por tanto tempo repetidas: “Quem é que falou realmente? Foi mesmo ele e não outro? Com que autenticidade, ou com que originalidade? E o que é que ele exprimiu do mais profundo de si mesmo no seu discurso?” E ainda outras, como as seguintes: “Quais são os modos de existência deste discurso? De onde surgiu, como é que pode circular, quem é que se pode apropriar dele? Quais os lugares que nele estão reservados a sujeitos possíveis? Quem pode preencher as diversas funções do sujeito?” E do outro lado pouco mais se ouviria do que o rumor de uma indiferença: “Que importa quem fala” (FOUCAULT, 2000, p. 70-71).

A mesma reflexão pode ser encontrada nas palavras de Llansol (1997, p. 18):

Sonho com o dia em que a presença que de nós ficará nos textos não será a do nosso nome próprio. Em que os signos da nossa travessia serão destroços de combate, toques de leveza _____ o que eu esperava ficou,

ficou a chave, ficou a porta,
ficou a pedra dura ao luar.

A essa altura, poderíamos nos perguntar: qual seria, então, a partir das considerações teóricas, o papel do autor em *A hora da estrela*. Criar fatos esparsos para uma narrativa que mal se sustenta e vai sendo cada vez mais invadida por sussurros e pelo silêncio?

(... Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona) (HE, p. 39)

Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio (HE, p. 31).

Silêncio.

Se um dia Deus vier à Terra haverá silêncio grande.

O silêncio é tal que nem o pensamento pensa. (HE, p. 105)

Caberia ao autor de *A hora da estrela*, Rodrigo S. M., o papel de determinar o destino das personagens que fogem de seu controle?

A história – *determino com falso livre arbítrio* – vai ter uns sete personagens (...) (HE, p. 26-27) (Grifo nosso).

Essa ideia de borboleta branca vem de que, se a moça vier a se casar, casar-se-á magra e leve, e, como virgem, de branco. Ou não se casará? O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal (HE, p. 35).

Não estou tentando criar em vós uma expectativa aflita e voraz: é que realmente não sei o que me espera, tenho um personagem buliçoso nas mãos que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere (HE, p. 36-37).

Afianço-vos que se eu pudesse melhoraria as coisas (HE, p. 51).

Macabéa por acaso vai morrer? Como posso saber? E nem as pessoas ali presentes sabiam (HE, p. 100).

Seria a função de Rodrigo S. M. existir para inventar, a partir de fragmentos da realidade e incitar os leitores a soprarem, com ele, vida nas personagens? “Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer. Pelo menos ainda não consigo adivinhar se lhe acontece o homem louro e estrangeiro. Rezem por ela e que todos interrompam o que estão fazendo para soprar-lhe vida, pois Macabéa está por enquanto solta no acaso como a porta balançando no infinito” (HE, p. 102). Rodrigo S. M., também uma *persona*, parece só existir enquanto existe a narrativa, sua vida dá a impressão de depender e estar totalmente atrelada à existência do texto que todos nós, autores e leitores, soprados (ou talvez nos recusemos a fazê-lo).

A atipicidade de *A hora da estrela* é percebida já nas primeiras páginas e aponta para uma construção que rompe com um paradigma de livro. Primeiro, há, em letras maiúsculas, a DEDICATÓRIA DO AUTOR. De modo geral, é dispensável que a dedicatória seja anunciada de modo formal. Ela simplesmente é feita e de modo sucinto. Diz apenas a quem se dedica aquele labor, às vezes podendo apenas constar o nome do destinatário e até de modo não desvendado: “A Madame Z.”. *Dedicatória* significa

“inscrição afetuosa que marca um presente ou lembrança, como livro, retrato etc.; dedicação” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 924).

A DEDICATÓRIA DO AUTOR que consta em *A hora da estrela* foge ao modelo de uma dedicatória e, apesar de começar dedicando o texto (“Pois que *dedico esta coisa aí* ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, ai de nós.”) (HE, p. 21), logo declara que o objeto de dedicação é o próprio autor: “*Dedico-me* à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta.” (HE, p. 21). A propósito, a expressão *dedico-me* é repetida ao longo da dedicatória por seis vezes, evidenciando que tanto aos outros quanto a ela mesma se destinava essa narrativa. É um texto extenso para uma dedicatória, uma vez que ocupa duas páginas. Em verdade, apesar de anunciar-se como DEDICATÓRIA DO AUTOR e de, entre parênteses, esclarecer que esse Autor é “Na verdade Clarice Lispector”, tais palavras iniciais acabam por colocar para o leitor uma questão: se o autor é Clarice Lispector, por que apresentar o texto no masculino?

Dedico-me à cor rubra muito escarlata como *o meu sangue de homem* em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue.” (...). Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós, pois não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão *tonto* que sou, eu *enviesado* (...) (HE, p. 21) (Grifos nossos).

Contudo, o texto no masculino começa a fazer sentido quando descobrimos que Rodrigo S. M. é o autor da narrativa que ora se inicia: “A história – determino com falso livre arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M.” (HE, p. 26-27). Compreendemos, então, que se trata de um autor masculino a narrar, concomitantemente, duas histórias: a de uma nordestina chamada Macabéa que migra para o Rio de Janeiro e a sua própria de escritor que se vê às voltas com a criação de uma personagem que *está tão viva quanto ele*. “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu.” (HE, p. 33).

Em “A morte do autor”, Roland Barthes afirma que “a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1987, p. 49). Pois assim começa a escrita de *A hora da estrela*, com a perda da identidade do corpo que escreve, com a produção nítida desse defasamento, com a voz perdendo sua origem e o autor entrando em sua morte.

Em “Persona”, publicado no *Jornal do Brasil*, em 02 de março de 1968, Clarice reflete, exatamente, sobre a máscara³ que se tem que escolher e afirma que usa uma, mas que, ao longo da vida, pode acontecer de cair a máscara: excessivamente seca, poderá quebrar-se em vários fragmentos e eis então “o rosto nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser”. Podemos pensar que estivesse falando de sua própria

³ Sobre a máscara vale ler o conto “Restos do carnaval” (LISPECTOR, 1991, p. 31-35).

experiência, já que, depois de escolher sua máscara de autora, passa a mostrar-se em sua coluna semanal como mãe, como dona-de-casa, como pessoa:⁴

Persona. Tenho pouca memória, por isso já não sei se era no antigo teatro grego que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir.

Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, eu acho que a máscara é um *dar-se*, tão importante quanto o *dar-se* pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, estes que são puro rosto, à medida que vão vivendo, fabricam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha.

Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher ser uma *pessoa*. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se ativa como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é.

Se bem que pode acontecer uma coisa que me humilha contar.

É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente – ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida –, de repente, a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem como um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em silêncio para não morrer. Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá. A menos que renasça até que dele se possa dizer “esta é uma pessoa”. Como pessoa teve que passar pelo caminho de Cristo (LISPECTOR, 1994, p. 77-78).

E aqui, talvez, possamos perceber uma resposta de Clarice para a questão que o filósofo e amigo José Américo Pessanha havia lhe apresentado em carta, datada de 05 de março de 1972, após ler, a pedido da escritora, os manuscritos de *Objeto gritante*: “(...) e então, o que virá depois? Você continuará a ser seu próprio tema, diretamente apresentado, face desnuda sem as máscaras das personagens? Ou voltará a falar de si

⁴ Eliane Zagury, que teve a oportunidade de entrevistar Clarice e de com ela conviver (a escritora foi sua madrinha de casamento), mostrou-nos várias fotografias de seu casamento em que Clarice, sem saber que estava sendo fotografada, aparece. A própria Eliane chama a nossa atenção para o fato de que por não estar posando, assumindo uma certa atitude para iludir ou impressionar, por não estar mantendo uma certa aparência vemos uma outra Clarice. A este respeito vale a indicação da leitura de *Aprendendo a viver – Imagens*. Rio de Janeiro Rocco, 2005. A edição de texto é de Teresa Montero e a, de fotografia de Luiz Ferreira.

mesma através de outras vozes, multiplicando seu mistério e sua perplexidade no jogo de espelhos das personagens?”

A nosso ver, Clarice, depois de *Água viva*, que foi a publicação nascida a partir de *Objeto gritante*, não optou por nenhuma das duas alternativas que, já naquela ocasião, Pessanha lhe apresentara. Ela, genialmente, mesclou as duas opções, pois continuou a criar personagens, mas o leitor passou a ter também acesso a uma espécie de *autobiografia não-planejada*, conforme denominou Lícia Manzo; ela fez com que os personagens funcionassem como uma espécie de alter-ego, reduplicando ao máximo o texto literário através do processo de *mise en abyme*, levando o leitor a enxergá-la ficcionalizada nas páginas de seus livros. Daí, talvez, compreendamos porque na ficção de Clarice fala-se tanto de aspectos autobiográficos. O termo *mise en abyme*, a propósito, que, em francês, significa “cair no abismo”, foi usado pela primeira vez por André Gide, para falar sobre narrativas que contêm dentro de si próprias outras narrativas. Esse recurso, além de ser verificado na pintura, como em “As Meninas”, quadro pintado em 1656, pelo espanhol Diego Velázquez, e no cinema, é verificável, também, na literatura. Um exemplo clássico é *As mil e uma noites*.

Vale lembrar que, segundo a própria Clarice, desde antes da escrita ela já praticava com outra criança uma espécie de história sem fim, que ia sendo construída a duas vozes e que, diante de um impasse (o que provocaria o fim da narrativa), uma delas retomava a história e a ela dava sequência. Em 1976, Clarice, ao conceder ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro o mais longo depoimento de sua carreira aos escritores Marina Colasanti e Affonso Romano de Sant'Anna, declara:

CLARICE LISPECTOR: (...). Bom, antes de aprender a ler e a escrever eu já fabulava. Inclusive, eu inventei com uma amiga minha, meio passiva, uma história que não acabava. Era o ideal, uma história que não acabasse nunca.

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA: A amiga passiva de quem fala é uma amiga imaginária, não?

CLARICE LISPECTOR: Não. Real, mas quieta, que me obedecia. Porque eu era meio liderzinha. A história era assim: eu começava, tudo estava muito difícil; os dois mortos... Então entrava ela e dizia que não estavam tão mortos assim. E aí recomeçava tudo outra vez... (LISPECTOR, 2005, p. 139.).

Considerando ainda o conto “A quinta história” na qual, apesar de encontrarmos sempre a mesma frase inicial (“Queixei-me de baratas”), deparamo-nos com desdobramentos bastante diversos, inclusive variação dos títulos (“Como Matar Baratas”, “O assassinato”, “Estátuas” – a quarta, não recebe título – e “Leibniz e a Transcendência do Amor na Polinésia”). Assim é que, a partir de uma única narrativa temos cinco histórias, mas sabendo que poderíamos tê-las infinitas vezes e de incalculáveis modos: “Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. “Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem.” (LISPECTOR, 1991, p. 162).

Assim, através do processo de reflexão literária, de duplicação especular é que encontramos em *A hora da estrela*, uma estrutura desdobrável: Clarice Lispector cria Rodrigo S. M., um personagem que é, ao mesmo tempo, autor interposto, e que dá a ver os bastidores da construção textual. Dentre os treze títulos pensados para o livro,

irrompe, após o quarto título, a assinatura da escritora com toda a força, para não nos deixar esquecer que ele, na verdade, foi escrito por ela, Clarice Lispector:

A CULPA É MINHA
OU
A HORA DA ESTRELA
OU
ELA QUE SE ARRANJE
OU
O DIREITO AO GRITO

Clarice Lispector

.QUANTO AO FUTURO.

LAMENTO DE UM BLUE
OU
ELA NÃO SABE GRITAR
OU
UMA SENSÇÃO DE PERDA
OU
ASSOVIO NO VENTO ESCURO
OU
EU NÃO POSSO FAZER NADA
OU
REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES
OU
HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDEL
OU
SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS (HE, p. 23)

Não é a primeira vez, contudo, que Clarice atribui títulos diferentes a um trabalho dela. Basta que nos recordemos que *Água viva*, publicado em 1973, teve antes dois outros títulos: *Atrás do pensamento: Monólogo com a vida* e *Objeto gritante*. Todavia, como já afirmei anteriormente (ANDRADE, 2007), ambos foram abandonados enquanto tais e incorporados ao texto de *Água viva*. Aqui, em *A hora da estrela*, os títulos são, do mesmo modo, incorporados ao texto, mas se mantêm também como tais. Treze títulos, como já constatamos, ao que ela fará mistério, quando inquirida sobre o nome da novela: “Treze nomes... Treze títulos...”. Embora, desde a Antiguidade, ligado ao mau agouro, o número treze “determina uma evolução fatal em direção à morte, em direção à consumação de um poder, visto que este é limitado: esforço periodicamente interrompido” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 903). A *Morte*, décimo terceiro arcano superior do Tarô, “não significa um fim, mas um recomeço após a conclusão de um ciclo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 903). Essa compreensão ilumina *A hora da estrela*, esse texto cuja evolução fatal caminha em direção à morte da protagonista Macabéa, afinal, como diz o narrador, “ela nascera para o abraço da morte” (HE, p. 103), e também em direção ao prenúncio da morte do autor (Rodrigo S. M./Clarice Lispector), pois, talvez por isso, encontremos quase ao fim da

narrativa, a confissão: “A morte que é nesta história meu personagem predileto” (HE, p. 103). Sob esse viés, a vida e a escrita seriam, assim, um esforço periodicamente interrompido. Reparemos como o texto de *A hora da estrela* termina: “Sim” (HE, p. 106), parecendo fechar um ciclo que se inicia com a frase: “Tudo no mundo começou com um sim” (HE, p. 25). Se tudo no mundo começou com um sim e se, ao final da narrativa, em lugar de FIM, encontramos um SIM, é porque se trata do fim de um ciclo e de um recomeço.

Maurice Blanchot diz-nos que “o escritor nunca sabe se a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro” (BLANCHOT, 1987, p. 11). Ele cita Valéry, que celebra na obra o privilégio do infinito:

que a obra seja infinita, isso significa para ele que o artista, não sendo capaz de lhe pôr fim, é capaz, no entanto, de fazer dela o lugar fechado de um trabalho sem fim, cujo inacabamento desenvolve o domínio do espírito, exprime esse domínio, exprime-o desenvolvendo-o sob a forma de poder. Num certo momento, as circunstâncias, ou seja, a história, sob a figura do editor, das experiências financeiras, das tarefas sociais, pronuncia esse fim que falta, e o artista, libertado por um desenlace, por um desfecho que lhe é imposto, pura e simplesmente, vai dar prosseguimento em outra parte ao inacabado (BLANCHOT, 1987, p. 11-12).

Assim, Blanchot explica que o infinito da obra é “o infinito do próprio espírito. O espírito quer realizar-se numa única obra, em vez de realizar-se no infinito das obras e no movimento da história” (BLANCHOT, 1987, p. 12). Todavia, são as circunstâncias que colocam fim ao livro e, liberto, o artista irá dar continuidade, recomeçar, em outro trabalho, sua obra, uma vez que “a tarefa do escritor termina com a sua vida” (BLANCHOT, 1987, p. 16)

Clarice Lispector, em 01 de fevereiro de 1977, teceu alguns comentários, na única entrevista que concedeu à TV Cultura, Programa Panorama Especial, explicando, a seu modo, em que consiste *A hora da estrela*:

- Antes de nós entrarmos aqui no estúdio você me dizia que está começando um novo trabalho agora, uma nova novela.
- Não, eu acabei a novela...
- Que novela é essa, Clarice?
- É a história de uma moça tão pobre que só comia cachorro-quente... A história não é isso só, não. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima...
- O cenário dessa novela é...
- É o Rio de Janeiro... Mas o personagem é nordestino, é de Alagoas...
- Onde é que você foi buscar dentro de si mesma...
- Eu morei em Recife, eu morei no Nordeste, me criei no Nordeste. E, depois, no Rio de Janeiro tem a feira dos nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá... E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro... Daí começou a ideia de um... Depois eu fui a uma cartomante e imaginei... Ela disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me atropelasse e eu morresse depois de ter

ouvido todas essas coisas boas... Então daí foi nascendo também a trama da história.

– Qual o nome da heroína da novela?

– Não quero dizer... é segredo...

– E o nome da novela, você poderia revelar?

– Treze nomes... treze títulos... (LERNER, 2007, p. 26)

Observemos que um dos fatos que a autora Clarice Lispector descreve na entrevista aparecerá duplicado na voz de Rodrigo S. M.: “(...) numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste.” (HE. P. 26) O que essa consonância entre a autora Clarice Lispector e o autor Rodrigo S. M. aponta? Talvez que Clarice Lispector tornou-se personagem de si mesma. Há um episódio que Nádia Battella Gotlib narra e nos sensibiliza profundamente:

Nos seus últimos momentos, Olga Borelli, que com ela ficou até o fim, presenciou – e nos conta – um fato tão intenso quanto teria sido a própria vida literária de Clarice. Talvez seja esta a narrativa-clímax de sua vida, ou seja, de sua morte, mas morte já não de si mesma, da Clarice, ou das Clarices, mas de uma outra já totalmente transfigurada em ficção. Ao querer não morrer, Clarice ficcionaliza este trágico espetáculo: o de enxergar-se como uma criação de si, na luta vã de resistir à morte e de não partir novamente. Agora, quem sabe, até o seu porto de chegada.

Na véspera da morte, Clarice estava no hospital e teve uma hemorragia muito forte. Ficou muito branca e esvaída em sangue. Desesperada, levantou-se da cama e caminhou em direção à porta, querendo sair do quarto. Nisso, a enfermeira impediu que ela saísse. Clarice olhou com raiva para a enfermeira e, transtornada, disse:

– Você matou meu personagem! (GOTLIB, 1995, p. 483-484)

Personagem de suas personagens, personagem de si mesma, ficcionalizada em sua obra, permanece Clarice reluzindo cada vez, com mais esplendor em suas palavras de água, em suas palavras de puro sopro: vidas infladas pela sua invencionice.

Então, perguntamo-nos: Por que, em *A hora da estrela*, Clarice Lispector não fala em sua própria pessoa, mas vale-se de máscaras (da máscara de um autor)? Porque é preciso dizer uma verdade que é maior que um homem, uma verdade que até poderia ser dita já no início do livro, mas que se faz inviável, uma vez que é preciso registrar os fatos antecedentes (“Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes.”) (HE, p. 26). E quais são os fatos antecedentes? É a própria vida acontecendo, é a própria escrita sendo gestada, é esse *enquanto* (“Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.”) (HE, p. 106).

Como ela própria escreveu em “Sem aviso”, é por tanto mentir, e por mentir a própria mentira, que a verdade é dita. E dita de forma crua, simples, curta:

Também não sabia no que dá mentir. Comecei a mentir por precaução, e ninguém me avisou do perigo de ser precavida, e depois nunca mais a mentira descolou de mim. E tanto menti que comecei a mentir a minha própria mentira. E isso – já atordoada eu sentia – era dizer a

verdade. Até que decaí tanto que a mentira eu a dizia crua, simples, curta: eu dizia a verdade bruta. (LISPECTOR, 1992, p. 38)

Perguntamo-nos e desejamos que, também, se perguntem:

– Qual a verdade bruta que Clarice Lispector grita por trás da máscara do autor em *A hora da estrela*?

– Quando o autor antevê seu fim, ao dizer: “Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!” (HE, p. 106), que está ele nos segredando nesse momento final, senão a morte de cada um de nós?

Essa verdade bruta vem como soco no estômago dos leitores: “Os que me lerem, levem um soco no estômago para ver se é bom. A vida é um soco no estômago.” (HE, p. 102). E então, será que o autor interposto de *A hora da estrela*, que prenuncia a verdade rude, que é também a da autora Clarice Lispector, merecerá o perdão dos leitores? “As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos porque quanto a mim não me perdô a clarividência” (HE, p. 103). Quem lhe concede o indulto? Quem o absorve por essa falta maior de apontar em meio a vida, a morte? Nós, nós de nossa parte podemos até perdoá-lo, mas a questão que fica é: “Voltarei algum dia a minha vida anterior?” (HE, p. 37). Como diz Rodrigo S.M., “Duvido muito” (HE, p. 37).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *A Sucata da Palavra: um estudo de Um sopro de vida de Clarice Lispector*. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, 1998. (Dissertação de Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa).

_____. *Da Escrita de si à Escrita fora de si: uma leitura de Objeto gritante e Água viva de Clarice Lispector*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Mins Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2007. (Tese de Doutorado em Estudos Literários).

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 49-53. (Coleção Signos – 44).

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CALVINO, Italo. *Se numa noite de inverno um viajante*. Trad. Maria de Lurdes Sirgado Ganho e José Manuel de Vasconcelos. 3. ed. Lisboa: Vega, 1993. Coleção Provisórios e Definitivos.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. p. 902-903: Treze.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4. ed. Porto: Vega, 2000. p. 29-87.

GOTLIB, Nádía Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LERNER, Julio. *Clarice Lispector, essa desconhecida...* São Paulo: Via Lettera, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 18. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *Aprendendo a viver – Imagens*. (Edição de texto Teresa Montero; edição de fotografia Luiz Ferreira). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Felicidade clandestina*. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. *Outros escritos*. (Org. de Teresa Montero e Lícia Manzo). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Para não esquecer*. 4. ed. São Paulo: Siciliano, 1992. p. 38: Sem aviso.

LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *Colóquio-Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 143/144, p. 5-18, jan./jun. 1997.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: EU – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: The Document Company-Xerox do Brasil, 1997.

PESSANHA, José Américo Motta. *Carta a Clarice Lispector*. São Paulo, 05 de março de 1972. Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa.

WILDE, Oscar. *Intentions*. <http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/ntntn10h.htm>. Release Date: April, 1997. [EBook #887]. [This file was first posted on April 24, 1997]

[Most recently updated: May 11, 2003]. Acesso em: 29 de maio de 2013.

Literatura del resto e impersonalidad artística en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector¹

Mariano Ernesto Mosquera

Universidad de Buenos Aires

marianoernestomosquera@gmail.com

RESUMEN

La crítica ha tendido a pensar la última etapa de la producción de Clarice Lispector, desde *Água Viva* hasta el póstumo *Um Sopro de Vida*, como extenuación y radicalización de la escritura autorreflexiva que la había caracterizado como manifestación del modernismo brasileño. Este trabajo se propone un análisis de *A hora da Estrela* que atienda a la especificidad de tal proyecto como desplazamiento y resignificación de operaciones que definieron a las vanguardias históricas, como Literatura del Resto basada en una impersonalidad artística que fisura el “estilo modernista”.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector / Literatura del Resto / Impersonalidad artística / Vanguardia / Modernismo

ABSTRACT

Critics have tended to understand the last stage of Clarice Lispector's production, from *Água Viva* to the posthumous *Um Sopro de Vida*, as an exhaustion and radicalization of the type of self-reflective writing for which her work had been characterized as a manifestation of Brazilian modernism. This paper proposes an analysis of *A hora da Estrela* that identifies the specific nature of the project as a displacement and resignification of operations that defined the avant-garde, as a Literature of Subtraction/Waste founded on an artistic impersonality that defies the "modernist style".

¹ El siguiente artículo surge de la integración y prolongación de los argumentos elaborados en dos ponencias. Por un lado, la ponencia titulada “Literatura del resto en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector”, presentada en el *I Congreso Internacional de Literatura, arte, cultura y críticas comparadas en América Latina: un sistema cultural al sur del Río Bravo*, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en Buenos Aires en septiembre del 2012. Por otro, la ponencia titulada “Impersonalidad y temporalidad artística en *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, *Por el camino de Swann* de Marcel Proust y *La hora de la estrella* de Clarice Lispector”, presentada en el *V Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en Buenos Aires en noviembre del 2012.

1. Introducción: La literatura y lo impersonal

En una carta fechada al 13 de enero de 1935, respondiendo a la consulta de su amigo Adolfo Casais Monteiro alrededor del origen del procedimiento de los heterónomos, Fernando Pessoa introduce una reflexión que se deja interpretar como manifiesto personal y, a la vez, como clave de acceso al horizonte de inteligibilidad de una amplia zona textual de la literatura del siglo XX:

El origen de mis heterónimos es el profundo rasgo de histeria que hay en mí. No sé si soy simplemente histérico o si soy, más exactamente, un histérico-neurasténico. [...] Sea como fuere, el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante a la despersonalización y la simulación. [...] Esta tendencia a crear en torno a mí otro mundo, igual a éste pero con gente distinta, nunca ha abandonado mi imaginación. (cit. Agamben 2010: 124).

De esta manera, el procedimiento de los heterónomos se presenta como respuesta ética y estética a una fuerza impersonal (asubjetiva) que recorre y complejiza la ficción del escritor como creador, transformándola en el “terreno de experimentación” del Yo poético. Más allá de la propuesta específica del autor portugués, podemos reencontrar esta problemática en proyectos de carácter marcadamente disímil y con resoluciones diversas: sea el Thomas Mann de *Muerte en Venecia* y la dialéctica entre Obra, Belleza y Muerte, sea el Marcel Proust de *En busca del tiempo perdido* y la violencia de la imagen de un pensamiento no-metódico², o el Jorge Luis Borges que imprime constantemente en su cuentística una relación de intimidad entre escritura y eternidad (por ejemplo, el pacto entre el sujeto y la divinidad en “El milagro secreto” o la clausura de un concepto absoluto de creación en la combinatoria cuasi-matemática de “La biblioteca de Babel”).

Esta relación entre la literatura y lo impersonal alcanza a la escritora brasileña Clarice Lispector. El objetivo de este trabajo será el de indagar, en una de sus últimas novelas, *La hora de la estrella*, el procedimiento específico que resuelve la relación entre la figura de artista y las fuerzas asubjetivas como instancia de estructuración de una propuesta literaria que desplaza la operación teórica global que definió, en las vanguardias históricas, la relación entre el acto artístico, su intensidad de presente y su evanescencia.

2. Un tránsito ascético hacia la basura

Desde su emergencia en el escenario cultural en 1944, la crítica ha caracterizado el trayecto literario de Clarice Lispector como un “caso anómalo”, un proyecto de idiosincrásica inadecuación a la hegemonía del canon modernista brasileño. Tal como señala Raúl Antelo, la inscripción singular de esta escritora puede pensarse como una suspensión de “la disyuntiva típica del período que la obligaba a optar entre la prosa experimental de vanguardia y el regionalismo mimético” (2005: 19). Entre la producción paulistana de los Andrade y la nordestina de Jorge Amado o Gilberto Freyre, Lispector supo abrir una vertiente inusitada en la literatura brasileña de la mano de una ficción subjetivista y una retórica no mimética.

La última etapa de la producción de Clarice, desde *Agua viva* hasta el póstumo *Un soplo de vida*, ha sido caracterizada por Ítalo Moriconi como una puesta en escena

² Imagen brillantemente analizada por Gilles Deleuze en *Proust y los signos* (1995).

de “los límites y la extenuación de un proyecto de progresiva radicalización de la escritura autorreflexiva” (2010: 108). Rescatando una fórmula ya acuñada por la misma escritora para referirse a sus textos de los setenta, el crítico llama “la hora de la basura” a este último ciclo, dejando en claro el carácter de lúcida disolución de un camino comenzado treinta años antes con *Cerca del corazón salvaje*.

En términos positivos, Moriconi señala que el procedimiento que estructura las obras de “la hora de la basura” se puede resumir como la dominación del deseo del narrador por “crear efectos de simultaneidad entre los hechos narrados y la escritura, que se propone como una inscripción simultánea del proceso por el cual un pensar/sentir se hace efectivo” (110). Este procedimiento configura una poética tensionada con su propio presente, una textualidad que, para retomar la expresión de *Agua viva*, se deja leer como escritura del “instante-já”.

La hora de la estrella, novela publicada un mes antes de la internación que culminaría con la muerte de Lispector a finales de 1977, abre una línea interpretativa que permite entender este último ciclo de su obra como resignificación y desplazamiento de una operación teórica global que definió a las vanguardias históricas.

En la ya célebre conferencia pronunciada a finales de los sesenta en la Universidad de Texas, en Austin, Clarice se preguntaba por el sentido histórico y estético de las vanguardias:

Lo que me confundió un poco al respecto de la vanguardia como experimentación es que todo arte verdadero es experimentación y, lo lamento mucho, toda vida verdadera es experimentación. ¿Por qué entonces una experimentación era vanguardia y la otra no? ¿Vanguardia sería aquella que revierte valores formales y ensaya, por así decirlo, lo opuesto a lo que se estuviese haciendo en ese momento? Sería demasiado simple, además de rastro como la moda. (cit. Antelo, 2005: 16)

Desconfianza y resistencia, pues, a reducir el sentido de la experimentación vanguardista a la mera ruptura formal con la tradición por transvaloración de todos los valores artísticos. Reducción que afirmarí una isonomía, una legalidad isomórfica al funcionamiento de la innovación en el mercado. Confirmando la intuición de la escritora, el filósofo francés Alain Badiou señala en *El siglo* que el poder de destrucción de las vanguardias del consenso estético-formal resulta derivado respecto de una operación más fundamental y más global: la postulación de un presente puro del arte. Así, el sentido de la experimentación vanguardista haría valer la novedad estética como una performance cuya intensidad vital abre un nuevo comienzo del arte como puro presente: “El arte del siglo XX tiende a centrarse en el acto y no en la obra, porque el arte, al ser potencia intensa del comienzo, sólo se piensa en presente” (2005: 172). De esta manera se entiende porque una de las dificultades claves de las vanguardias fue la de sustraer a este nuevo comienzo intensivo del arte del dominio de la repetición, del eterno recomienzo. Para Badiou, las vanguardias pudieron preservar su intensidad vital en la articulación del presente de la creación artística con la propia evanescencia. Obras evanescentes, vanguardias evanescentes.

Es precisamente en esta inflexión donde la novela de Clarice opera, proponiendo otra resolución estética. No resulta demasiado atrevido proponer una co-pertenencia entre, por un lado, la postulación de una intensidad vital del arte y, por otro, la creación de efectos de simultaneidad entre los hechos narrados y la escritura. La literatura del “instante-já” supone al presente puro que promulgaban las vanguardias. Pero *La hora de la estrella*, lejos de claudicar al juego entre presente y desaparición,

entre el arte y su muerte, inserta al procedimiento en cuestión en la puesta en escena de un proceso de disolución sin punto final. Una escritura que sobrevive a su propia renuncia, una literatura del resto.

Este proceso de descomposición se muestra en primer lugar como desfondamiento institucional. El narrador de la novela, Rodrigo S. M., redonda insistentemente sobre la idea de estar “absolutamente cansado de la literatura” (2010: 74). El agotamiento de la institución literaria se expresa como impugnación de su Lengua. Rodrigo abandona los “adjetivos esplendorosos”, los “carnosos sustantivos” y los “verbos tan elegantes” (15). La vana ornamentación del discurso y los sentimentalismos aparecerán como inadecuados para una escritura que pretende constituirse como “hechos sin literatura” (16-17). En el marco de la disolución y el empobrecimiento de una institución y una lengua literaria, la sociabilidad misma del escritor sufre las consecuencias. La disciplina y la práctica de la escritura se identifican con una ascética, con una filosofía de la renuncia:

Para dibujar a la muchacha tengo que domarme y para poder captar su alma tengo que alimentarme frugalmente de frutas y beber vino blanco helado pues hace calor en este cuartucho en el que me encerré y desde el cual tengo la veleidad de querer ver el mundo. También tuve que abstenerme del sexo y del fútbol. Sin hablar de que no entro en contacto con nadie. (23)

Indigencia literaria y austeridad se relacionan metonímicamente y cristalizan como abnegación a la lectura: “No leo nada para no contaminar con lujos la simplicidad de mi lenguaje” (23). Simplicidad disciplinar y simplicidad lingüística configuran entonces el resto institucional sobre el que avanza la máquina de escritura de la novela.³

El desfondamiento institucional mostrará como correlato necesario una descomposición del instituido. Tal como señala Aguilar en su prólogo a *La hora de la estrella*, los sujetos de la novela sufren una pérdida de atributos. Rescatando una conceptualización deleuziana, el crítico afirma que una potencia impersonal recorre distintos niveles y distintas posiciones subjetivas desencadenando siempre una desintegración identitaria (2010: 6).

Por un lado, entonces, una descomposición del objeto de la narración. Macabea aparecerá como un personaje precario, sin ninguna distintividad: “la muchacha no tenía. ¿Qué no tenía? Apenas eso mismo: no tenía” (15). La deliberada “pobreza” de recursos técnicos y lingüísticos se ajusta a una pobreza del material narrativo, en un giro que incluso replica las formas de inscripción textual: “Se había transformado en *simplicidad* orgánica” (66; las cursivas son nuestras). Así, el resultado del proceso de disolución en el plano de sujeto será el de la producción de un resto corporal, pero un cuerpo que ya se encuentra él mismo en decadencia: “Es que le faltaban grasas y su organismo estaba seco como bolsa medio vacía de tostadas despedazadas. Se había vuelto como el tiempo: materia viviente en su forma primaria” (39).

Por otro lado, en el nivel de la enunciación, el despojamiento subjetivo se mostrará bajo dos formas. En primer lugar, como “transfiguración en otro” (21). La

³ En su novela póstuma, *Un soplo de vida*, Clarice condensa en un pequeño párrafo su rechazo de la Literatura, sea tanto la institución literaria como su propia obra, con un paradigmático rechazo del “estilo”, aquel concepto central en el modernismo literario: “Quiero reinventarme. Y para eso tengo que abdicar de toda mi obra y comenzar humildemente, sin endiosamientos. Tengo que dejar de lado el *know-how*. Para eso, me expongo a un nuevo tipo de ficción, que todavía no sé cómo manejar” (cit. Moriconi, 2010: 113).

práctica de renuncia que acompañaba una institución en ruinas se revela ahora como potencia de identificación entre el narrador y lo narrado:

Para hablar de la muchacha tengo que dejar de afeitarme durante días y adquirir ojeras oscuras para dormir poco, cabecear de puro agotamiento. Soy un trabajador manual, además de vestirme con ropas viejas y rasgadas. Todo esto para *ponerme al nivel de la nordestina*. (20, las cursivas son nuestras)

El punto de contacto entre la simplicidad disciplinar-lingüística de Rodrigo y la simplicidad orgánica de Macabea será la ascesis como nivelación. En segundo lugar, como consecuencia de este procedimiento, el narrador entablará con el propio relato relaciones de extrañamiento y exterioridad. Rodrigo, distanciado de la narración por lo que considera un “falso libre arbitrio” (13), apelará a ella como “fuerza mayor”, abriendo paso tanto a la falta de responsabilidad como a la más pura necesidad: “El hecho es que tengo en mis manos un destino y sin embargo no me siento con el poder de inventar libremente: sigo una oculta línea fatal. Estoy obligado a buscar una verdad que me supera” (21). Pero un narrador que reconoce estar sometido a la potencia impersonal de la narración no tarda en postular su insignificancia, su carácter de intercambiable: “Además -descubro ahora- yo tampoco hago la menor falta y hasta lo que escribo podría escribirlo cualquier otro” (14). En un ambiente destituido, incluso los tradicionales “poderes” del narrador se encuentran suspendidos.

Gabriel Giorgi ha propuesto que en los últimos quince años el concepto de “nuda vida”, acuñado por el filósofo italiano Giorgio Agamben, se ha transformado en una cifra central y una referencia aglutinadora de un grupo de ficciones latinoamericanas:

Creo que se podría pensar en una constelación de ficciones latinoamericanas conjugada alrededor de la cuestión de la “vida desnuda”; ficciones que elaboran lenguajes y relatos en los que lo “meramente biológico”, lo animal, lo menos-que-humano, aparece como una dimensión central en sus exploraciones sobre la experiencia subjetiva y colectiva; textos que hacen de la crisis de la “persona”, de su deshacerse, la ocasión del encuentro con una biología inasignable, mutante, irreconocible (Giorgi, 2008).⁴

La destitución de la Lengua y la Literatura, la descomposición de la práctica de escritura, la reducción de los sujetos a la precariedad orgánica y la puesta en crisis de la figura del narrador por contracción de deberes, permiten revelar a *La hora de la estrella* como un antecedente de esta zona de la imaginación pública que resalta Giorgi. Esta novela “no se trata apenas de narrativa, [sino que] es antes que nada la vida primaria que respira, respira; respira” (14).

3. A modo de conclusión: el final de una obra o de la imposibilidad de la muerte

En términos estrictos, resulta preciso reconocer que la teoría ya había reflexionado sobre una “indigencia” específica de la vanguardia. Lyotard, en *Lo inhumano*, señala: “Ya pertenezcan o no a la corriente que la historia del arte contemporáneo denomina minimalista o Arte Povera, las búsquedas de las vanguardias ponen en juego uno tras otro los constituyentes que podían suponerse ‘elementales’ u

⁴ Se ha consultado una versión digital del texto, por lo cual no consignamos el número de página de la referencia.

‘originarios’ del arte” (1998: 107). Pero esta operación *ex minimis* de la vanguardia no se identifica con el procedimiento que despliega la novela de Clarice. Si la propuesta de Lyotard piensa a la experimentación vanguardista de despojamiento como intento de aproximar el “suceder” artístico a la imposibilidad de presentación y a la evanescencia, *La hora de la estrella*, en cambio, al ficcionalizar este mismo proceso de disolución, parodia la posibilidad de un “fin del arte” y decreta la salud de una literatura que sobrevive aún en sus ruinas, en aquel “tiempo de frutillas” (2010: 105) luego de la muerte de cualquier sujeto. Como bien condensa Clarice en su novela póstuma, es el arte mismo el que anuncia balbuceante: “Por mi parte, estoy, sí. Yo...yo...no puedo acabar. Creo que...” (Lispector, 1999: 154).

Pero la última frase de *Un soplo de vida* es también el final del Autor, sea tanto el personaje ambiguo de la novela o ese segmento de vida biológica que llamamos Clarice Lispector. Por lo tanto, reforzado por la biografía, podríamos deducir una contradicción entre la enunciación, la voz entrecortada y estertórea de un moribundo, y el enunciado de la supervivencia (de la literatura). Contradicción superficial, se podría argumentar, atendiendo al análisis desplegado y al desplazamiento propio de la poética de Lispector.

En un perspicaz artículo, Isabel Mercadé analiza este mismo fragmento a la luz del final de una novela anterior, *Un aprendizaje o el libro de los placeres*: “—Pienso— interrumpió el hombre y su voz era lenta y sofocada porque estaba sufriendo de vida y de amor—, pienso lo siguiente:” (Lispector, 1989: 140). La crítica española había interpretado esta zona textual como un signo de la apertura a la alteridad y al núcleo duro de lo Real (en sentido lacaniano) y como un sabio silencio poético adoptado frente a la incerteza constitutiva de la muerte (Mercadé, 2008).

Analizado el fragmento en serie con nuestros argumentos, se podrían formular y agregar dos nuevos comentarios. En primer lugar, considerando que el derrotero literario de Clarice parte desde la ficción subjetivista hasta su radicalización y su disolución, se notaría una sutil diferencia entre las dos frases. La conclusión de *Un aprendizaje* deja interpretarse como un reenvío al modernismo literario que, entre otros, hace de Marcel Proust un prisma en su seno: así, el “pienso lo siguiente:” figura, en esta escritora brasileña que se ha pensado a sí misma como “proustituta” (cit. Carelli, 1988: 52), la fisura del sujeto autocentrado que la modernidad había endiosado. La interrupción de la cadena de pensamiento revela la pura formalidad de aquella representación que “debe *poder* acompañar a todas mis representaciones” (Kant, 2009: 202; las cursivas son del original), el “Yo pienso” kantiano. La interrupción es, así, el corte abrupto que introduce una apertura a una imagen de pensamiento que hace del silencio y la violencia sus armas para un pensar no-metódico.

La frase final de *Un soplo de vida* toma esta crítica como punto de partida y la radicaliza. El “Creo que...” no se detiene en el desvelar la formalidad de todo pensamiento, sino que retrotrae a este a su carácter de creencia, de ficción en un sentido nietzscheano: “[Los filósofos metafísicos,] partiendo de este «creer» suyo se esfuerzan por obtener su «saber», algo que al final es bautizado solemnemente con el nombre de «la verdad»” (1983: 22).⁵ Los puntos suspensivos ya no codifican un corte violento, sino una duración indefinida, esa agonía que nunca termina de suceder porque, reescribiendo el *dictum* derrideano, no hay afuera de la ficción/creencia y la muerte no nos lleva a ningún otro lado.

⁵ “¿Cuál fue la verdad de mi Maca? Basta descubrir la verdad para que ella enseguida ya no la sea más: pasó el momento. Pregunto: ¿existe la verdad? Respuesta: no” (Lispector, 2010: 91)

En segundo lugar, si atendemos la insistencia en el procedimiento del sarcasmo, el grotesco y la caricatura, tanto en *La hora de la estrella* como en su novela póstuma, se reconocerá la operación en que se rechaza el sublime que podría acompañar a la muerte. La desublimación textual resulta tan efectiva que incluso el espanto final de Rodrigo S. M. frente a la idea de su propia muerte se lee bajo la cínica luz de sus comentarios tras la expiración de Macabea: “¿El final fue suficientemente dramático para vuestras necesidades?” (2010: 93).

Ya no queda mucho, entonces, de aquella contradicción entre la enunciación y el enunciado de la última frase de *Un soplo de vida*. No hay exterioridad entre la muerte y la sobrevida de la literatura, sino una mutua copertenencia, una conexión esencial que se expresaría en el banal reconocimiento de que la muerte es necesaria para sobrevivir. En esta duración indefinida es donde se asienta la literatura del resto.

Otro nombre: la literatura que resta. Se aprovecha así la condensación de las dos acepciones. Por un lado, las últimas novelas de Clarice serán una literatura de la sustracción, de la ascesis, de la transfiguración en basura y de la vida precaria. Por otro, es esa misma pobreza⁶ la que aparta las embestidas del tiempo e introduce en lo indefinido la posibilidad de seguir existiendo. Aquello que resta no es más que la apertura a una literatura de resistencia.

Bibliografía

Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos 2010.

Aguilar, G., “La intensidad de los perros vagabundos: introducción a *La hora de la estrella*”, en: Lispector, C., *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor 2010, pp. 3-7.

Antelo, R., “Prólogo”, en: Lispector, C., *La araña*. Buenos Aires: Corregidor 2005.

Badiou, A., *El siglo*. Buenos Aires: Manantial 2005, pp. 9-29.

Carelli, M., *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara 1988.

Cixous, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos 1995.

Giorgi, Gabriel, “Lugares comunes: vida desnuda y ficción”, *Revista Grumo* nº 7 (2008). Disponible en: http://www.joaogilbertonoll.com.br/Gabriel_Giorgi.pdf (Última visita: 01/05/2013).

Kant, I., *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Colihue 2009.

Lispector, C., *Agua viva*. Buenos Aires: El cuenco de plata 2010.

Lispector, C., *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor 2010.

Lispector, C., *Un aprendizaje o el libro de los placeres*. Madrid: Siruela 1989.

Lispector, C., *Un soplo de vida, pulsaciones*. Madrid: Siruela 1999.

⁶ Véase Cixous, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos 1995.

Lyotard, J-F., *Lo inhumano*. Buenos Aires: Manantial 1998.

Mercadé, I., “Clarice Lispector, en los márgenes de lo real”. Revista *Shangrila. Derivas y ficciones aparte* nº 5 (2008). Disponible en: <http://shangrilatextosaparteblog.blogspot.com.ar/> (Última visita: 01/05/2013)

Moriconi, I., “La hora de la basura”, en: Lispector, C., *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor 2010, pp. 106-113.

Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*. Buenos Aires: Orbis 1983.

Los males de Clarice: la máquina de “nada” y los choques de lo real*

Leonel Cherri**

Universidad Nacional del Litoral – CEDINTEL (Argentina)
clcherri@hotmail.com

RESUMEN

El presente trabajo propone pensar la literatura de Clarice Lispector como una máquina *estésica* de producción sensitiva (*o estado de graça* es su figura ejemplar) cuya producción de imágenes-dardo alcanza al lector generando un choque con lo real. En esa clave leeremos *A legião estrangeira* (1964), y en particular “Os desastres de Sofia”, como casos paradigmáticos de una serie de nudos de sentidos que atraviesan y constituyen la producción de Lispector. Como también el periodo de su producción denominado “la hora de la basura” en tanto radicalización de aspectos ya presentes en la compilación de cuentos. El trabajo concluye que el concepto de extimidad puede dar cuenta del funcionamiento conjunto de la problematización de lo literario, de la política de producción sensitiva y de la noción de real que plantea la literatura de Lispector como máquina *estésica*.

PALABRAS CLAVE: Lispector, estética, hora de la basura, extimidad, realismo.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a pensar a literatura de Clarice Lispector como uma máquina *estésica* de produção sensitiva (*o estado de graça* é sua figura exemplar) cuja produção de imagens-dardos alcança ao leitor gerando um choque com o real. Nessa chave leremos *A legião estrangeira* (1964), em particular “Os desastres de Sofia”, como casos paradigmáticos de uma série de nós de sentidos que atravessam e que constituem a produção de Lispector, assim como o período da sua produção denominado “a hora do lixo” em quanto sua radicalização de aspectos já presentes na coletânea de contos. O trabalho conclui, então, que o conceito de extimidade pode dar conta do funcionamento conjunto da problematização do literário, da política de produção sensitiva e da noção do real que planteia a literatura de Lispector como máquina *estésica*.

PALABRAS CHAVE: Lispector, estética, hora do lixo, extimidade, realismo.

* El presente texto puede leerse en relación con dos trabajos anteriores (Cherri, 2012 y 2013), con los cuales, constituye una serie, que gira en torno a la problemática de lo sensible.

** Leonel Cherri es estudiante avanzado de la carrera de Letras. Fue pasante en docencia e investigación de la cátedra Teoría Literaria I (UNL-FHUC). Integra el Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL, dir. Analía Gerbaudo). Actualmente desarrolla una investigación de grado financiada por el programa nacional EVC-CIN sobre Literaturas posautónomas en América latina. Su comunicación científica “Monstruos pos-coloniales, producciones culturales posautónomas: los caníbales del conosur” fue premiada en las Jornadas de Jóvenes Investigadores de la AUGM (Paraguay, 2011). Se destaca su trabajo “Lo real y las sirenas del presente: Cucurto, posautonomía e imperio” incluido en el volumen editado por Sandra Contreras, *Realismos, cuestiones críticas* (UNR, 2013).

1- Introducción.

El presente trabajo parte de una afirmación categórica: la literatura de Clarice Lispector puede ser pensada como una máquina *estésica* de producción sensitiva.¹ En esa clave, en tanto hipótesis general de lectura, proponemos recorrer *A legião estrangeira* (1964) tomando como caso paradigmático el cuento “Os desastres de Sofia”. De modo que leeremos el cuento y la compilación como un prisma que nos permite pensar la proyección de una serie de nudos de sentidos que atraviesan y constituyen la producción de Lispector. Que, operativamente, los resumiremos en tres postulados. El primero atiende a la estructura de la narrativa de Lispector en relación con los dispositivos clasificatorios y su forma de abordarlos a partir de la ambivalencia. El segundo, a la economía del relato y del sentido, y por tanto interesa indagar cómo funciona dicha máquina que se construye por medio del campo semántico de lo “*mal-feito*” (mal-hecho) y cómo se articula una economía textual-discursiva de lo “inacabado”: *ócio, lixo, “o que não presta*”. Este punto, nos conduce al periodo denominado “la hora de la basura”, para luego llevarnos a pensar en Lispector una fuerza constante hacia un más allá de lo literario. Así, el tercer nudo de sentido es la literatura como transe, performance, y devenir mundo.

Para eso, en el desarrollo del trabajo, iremos sintetizando esta serie de postulados –junto a sus hipótesis y problemáticas específicas –que en tanto síntesis de conjuntos de sentidos y de operaciones iteradas, funcionan como engranajes del devenir *máquina estésica* de la escritura de Lispector.

2- Hacia una maquinaria estésica.

No sería erróneo pensar que “Os desastres de Sofia” constituye una suerte de mito de origen de la escritura en Lispector. Sofía, apenas una niña, se comporta mal en la escuela porque siente “asco” de su profesor puesto que supone que él se considera un fracasado. Confrontación que, sin embargo, no es del orden de lo abyecto, por el contrario, la niña “quiere” a su profesor. El clímax de la historia emerge cuando Sofía debe reescribir una historia que el profesor relató, y que por medio de una broma (*sacanagem*) acaba subvirtiendo la moral de la misma.

En ese gesto, amor y escritura serán el resto de sentido de una experiencia singular e irreductible para la narradora, una narradora “adulta”, que ya no es “criança boba”, y que está recordando ese episodio del “pasado”. El desfase temporal de la narración como la moral de la historia subvertida permiten leer una función metateórica

¹ En griego *aisthesis* hacía referencia a la percepción sensorial, en ese sentido *aisthêtikós* se refería a lo sensible (lo susceptible de ser percibido), y así el verbo *aisthanesthai* al hecho de percibir con los sentidos. De este étimo se desprenden palabras como hiperestesia, cenestesia, sinestesia o la voz negativa, anestesia. En otras palabras, estética nos remite a su relación filológica con *estésica*, es decir a la profunda relación con los modos de nominar lo sensible y la percepción sensorial, y por lo tanto, nos permite reflexionar sobre el régimen táctil/afectivo en lo que se refiere a la dinámica del contacto literatura-mundo. Donde lo sensible no tendría que ver con la estetización/representación moderna de “lo bello, verdadero y bueno” sino con políticas que inclinen el arte hacia la vida (la posibilidad de sentir) o la muerte (anestesia o substracción de lo sensible como imposibilidad de sentir). Para desarrollos genealógicos de tales conceptos, en relación con la historia de la estética, se pueden consultar Buck-Morss (2005) y Ludueña Romandini (2009).

de la escritura de Lispector que como podremos ver, envuelve al lector en un régimen ambivalente de producción de sentido. ¿En qué espacios surgen esos sentidos? ¿Qué configuraciones, o conjuntos relacionales de sentidos y figuras, despliegan las lecturas ambivalentes? En función de tales interrogantes iremos apuntando una serie de marcas entendiéndolas como los postulados/engranajes de la maquinaria clariceana.

El primer postulado de la máquina es el siguiente: *las figuras son clases, metonimias y metáforas de los dispositivos clasificatorios y su red reticular de poder.*

En Lispector nos encontramos con un juego genérico, que remite a otro juego, el de los mecanismos clasificatorios de los dispositivos, y que es, además, el *pretexto* por medio del cual su escritura monta sus *instantâneas-já*.² Hablo de *pretexto* en tanto que conglomerado significativo que interviene a-temporalmente en el texto. El *pretexto* siempre está presente, pero se re-actualiza en cada texto o momento textual a través de figuras que varían. Tal red es también el tejido relacional de la ficción. Por ejemplo, en “Os desastres de Sofia” nos encontramos con una relación extraña entre alumna-profesor puesto que la relación de poder de las figuras (alumna-profesor) se encuentra en tensión con el drama ficcional: un profesor de “controlada impaciência” para enseñar y una alumna que decide “se comportar mal na sala” solo porque ama al profesor, pero “não o amava como a mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tenta desastrosamente proteger um adulto, com a cólera de quem ainda não foi covarde e vê um homem forte de ombros tão curvos” (1964: 11). Tal tensión de la ficción puesta en relación con las clases conjura un resto de *(um)heimlich* (Freud 1996) que encontramos en esta red sumergida en la ambivalencia y la extrañeza, la dimensión siniestra de lo cotidiano: lo tenebroso de cualquier hospitalidad. Y en una lectura alegórica, este juego ambivalente entre las clases y lo que la ficción hace con ellas, exhibe la relación tortuosa del saber y del aprendizaje. Así las cosas, la intervención escrituraria es lo que vendría a mantener dispersos y distantes los niveles de lecturas al mismo tiempo que los salva-guarda por medio de la *(un)heimlich*. En otras palabras, la escrituraria clariceana es un bordado *sobre* lo ya-hecho que pone en cuestión la inteligibilidad misma del objeto (la clase, las figuras) sobre el que se encuentra trabajando.³

Por ejemplo, lo cotidiano en Lispector se instala siempre en el lugar común, es decir, en las relaciones subjetivas o sociales más estables y establecidas. Sin embargo, esa apreciación solo es posible a través de ese otro no-humano de lo cotidiano que son los animales y los bichos. La figura paradigmática es, ciertamente, la cucaracha. Pero no solamente por ese “jeito tenebroso” que trae lo que viene de afuera, por el caño, a introducirse en la intimidad (en la cama), alterándola y llevándola a lo onírico: soñar con las muertes de las cucarachas (“A quinta história”), sino, porque, ejemplarmente,

² ¿Será que podríamos entender según esa modalidad y temporalidad la producción de Lispector, utilizar su propio término temporal para pensarla como conjunto de sistemas de instantâneas, no ya como cuentos, relatos o novelas, sino como una serie de escenas de (re)escritura que van modificándose de acuerdo a las experiencias que la rodean, en el contacto con la escritura, los géneros y las clasificaciones?

³ Escribe Lispector: “Cada dia renovava-se a maquina luta que eu encetara pela salvagão daquele homem. Eu queria o seu bem, e em resposta ele me odiava. Contundida, eu me tornara o seu demônio e tormento, símbolo do inferno que devia ser para ele ensinar aquela turma risonha de desinteressados. Tornara-se um prazer já terrível o de não deixa-lo em paz [...] minha vida com o professor era invisível” (1964: 14). Como se observa en el fragmento, es la *(um)heimlich* instalada en las relaciones sociales e imaginarias con las que el texto juega, lo que acaba por instalar una frontera de indiscernibilidad en relación con los acontecimientos (la “vida invisible”), frontera que al postularse como *la* ficción constituye el margen de producción de las lecturas alegóricas o metafóricas, garantizando y dispersando, simultáneamente, las traducciones y las formas del devenir del sentido.

ponen de relieve las terribles y anestesiadas relaciones que se establecen en la cotidianeidad con lo otro: los bichos y los animales. Es decir, son las cucarachas, sí, pero también en la relación que exponen con esa otra figura vuelta a lo siniestro: el ama de casa. Por medio de esta tensión entra en la máquina clariceana el pretexto que juega con lo (a)normal, es decir, con la (in)estabilidad de la red: el “reticulado disciplinario del poder” (Foucault 1975: 203). El hecho de que la retícula es una estructura sin afuera, el tratamiento de estas figuras como (*um*)heimlich es una de las formas en que la escritura intenta exponerse, es decir, evidenciar el régimen de ambivalencias que las figuras y los reticulados producen y que constituye a la escritura misma.⁴ En ese sentido la ambivalencia implica, por un lado lo siniestro (o cualquier otro valor monstruoso) y por otro la ley, el deber-ser de las clases y figuras. Profundicemos en esta idea, como así también los diversos juegos aledaños a ella.

Apenas presentada como superlativa y extraña la relación alumna-profesor se produce una acción que normaliza el orden simbólico, estabilizando los lugares del dispositivo escolar y el conjunto de roles que dramatiza: la tarea.

Los sentidos que emergen cuando el profesor realiza el pedido de reescritura exigiendo la originalidad de “voz” y de “palabras propias”, es homologable, en tanto función, al deber social del “ama de casa” (higienizar, “dedetizar”). Esto es, no hay clasificación sin ley (sin lógica de orden e inteligibilidad), y tal estatuto es lo que sustenta la ontología disciplinar de las figuras y sus clasificaciones, al mismo tiempo que las reproduce.⁵

Entonces, lo que sucede es que una vez establecidos los roles, ellos comienzan a funcionar con toda su potencia, tanto fáctica como imaginaria, en el orden de la voz (lo que dicen estas figuras) como del silencio (lo que no tiene lugar en la escritura pero se mantiene inminente a la ficción), hasta poner de relieve la ambivalencia o la indiscernibilidad de la que participan las clases. Es decir, cómo la lógica (la ley) que gobierna la clase es, siempre, una axiomática, un espacio vacío que genera inteligibilidad, y sobre el cual se montan los dispositivos clasificatorios.

Los animales y los bichos en el choque con esa forma de clasificación y orden que es la cultura, poseen tal ejemplaridad. El huevo, hijo-creación-comida. La gallina, madre-creadora-comida. ¿A quién comemos primero? Se preguntan los personajes. Es la misma pregunta de quién fue primero ¿El huevo o la gallina? ¿El creador o la creación? ¿El amo o el esclavo? ¿A comida ou o que come? La pareja puede ser joven (“A mensagem”) o viejos (“Os obedientes”), y estos rotulados son, justamente, su ruina. Puesto que como etiquetas inteligentes ponen a funcionar tales figuras (y figuraciones) manteniendo una tensión con ciertas formas, campos semánticos y usos que ellos tienen

⁴ Más allá de la definición de Foucault del poder como “reticulado disciplinario”, Rosalind Krauss (1996), ofrece una reflexión histórico-crítica de la retícula en las artes, definiéndolas como “alegremente esquizofrénicas”, en ese sentido, conviene tener presente lo que Agamben denomina “estructura analógica bipolar” (2013). Dichas intervenciones contornean nuestros protocolos de lectura en torno a la ambivalencia.

⁵ Como se podrá apreciar este trabajo articula el concepto de “dispositivos clasificatorios” en relación con la imagen de la retícula ya proporcionada por Foucault: tejido infinito sin afuera, ambivalente y paradójico. Por otro lado, la idea de figuras en tanto clases y clasificaciones conviene pensarla en términos de “dispositivos de captura y disciplinamiento, como ficciones normalizadoras y, aun, como fantasías de exterminio” puesta en tensión en su ambivalencia, ya que ellas mismas al exponer la nada que la constituyen contornean el umbral que representa “su resistencia a la captura, al disciplinamiento, a la normalización y al exterminio” (Link 2005: 19).

reservados y asociados a sí,⁶ como en el caso del patito (o *pintinho*) y del monito (o *macaquinho*), figuras reservadas a la cotidianidad infantil y al juego, pero que también exponen la disrupción o continuidad traumática entre vida y muerte, entre infancia y adultez. Todas las figuras de Lispector exhiben superlativamente la complejidad asociativa de ese *continuum* entre un devenir-ser vital, simbólico e imaginario.

Como en el cine de Pier Paolo Pasolini, pienso en *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), los nombres se reducen a las figuras cuya función es establecer una red relacional (metonímica y metafórica), que exponen al personaje en una *ejemplaridad existencial*, o como diría Reynaldo Laddaga, en un *punto de existencia* (2007). Aunque esa tradición viene de las fábulas populares y tenga una larga historia, en Lispector aparece a partir del nombre, pero junto con un desdoblamiento genérico de la figura-clase como acabamos de señalar. Por lo tanto, detengámonos en el nombre.

Sofía es un nombre que ciertamente nos envía a la relación de la sabiduría con el amor: forma parte del étimo de *filo-sofía*. Mencionemos, por ejemplo, *El mundo de Sofía* (1991) de Jostein Gaarder, que opera en ese imaginario pedagógico-filosófico que el nombre “Sofía” habilita, pero también recordemos “Los desastres de Sofia”, de la Condesa de Ségur (Rusia 1799- París 1874), texto que se insiere, dicho sea de paso, en una tradición de literatura infantil. No es menor señalar que el texto fue titulado originalmente como *Les malheurs de Sophie*. Como se puede ver, el nombre Sofía posee toda una carga imaginaria y simbólica asociada a los lugares genérico-figurativos: niña, alumna, mujer, amada. Y, como se puede observar, y no resulta extraño, en todas las figuras de Sofía hay un sentido que nos envía al mal y a lo *malfeito* (los *malheurs*, los *desastres*): el mal, visto del “ângulo daqueles que tem uma superabundância de ser”, y que no pueden aceptar la innominable verdad de que la materia viscosa con que luchan (*guerreiam*), “longe de ser estranha, está tão perto deles quanto o respirar” (Zanelatto Santos 2007: 61).

La etimología puede aun continuar aportando a la reflexión: *dis-astrum* (la dispersión de las estrellas en una constelación) opera en esa inestabilidad producto de un desprendimiento de un sistema en apariencia rígido. De ahí se desprende que la moral de la historia sea subvertida (*sacaneada*) en su propio espacio: es decir, se desploma. Por lo tanto, el reticulado del poder acaba por derrumbarse a partir de sí: “Ao contrário do trabalhador da história, na composição *eu sacudia dos ombros todos os deveres* e dela saía *livre e pobre*. E com um tesouro na mão” (1968: 17. El resaltado es mío). Uno de los juegos que Lispector genera desde sus figuras es el descubrimiento como re-caer: comenzar a visualizar (*enxergar*) la apariencia de un rígido orden en que ellas (las figuras) se encuentran (¡para su sorpresa!) inmiscuidas. Y luego, ahora sí, descubrir que dicho orden era tan frágil como ellas. Y tal imagen solo puede ser vista como trauma y como desastre: *dis-astrum* como derrumbe (*desabe*) del ser. Ya volveremos sobre esto.

⁶ Según Giorgio Agamben (2005) la economía capitalista funciona a partir de la generación de improfanables, donde consumo y uso serían una misma forma de usar/sacralizar. Por el contrario, la profanación opera como la catacresis de las políticas *queers*, es decir, restableciendo a los objetos un uso común. En Clarice esto no es tan central en tanto momento a especular, puesto que ella se ubica, en énfasis temático y temporal, en una fase posterior a la profanación de lo sacro, para explorar más la convivencia de lo que fue profanado que las formas de profanación en sí, es decir, ese intersticio. La cucaracha quiere registrar menos la destrucción-traducción de lo abyecto que la operatividad, o (in)operancia, en la vida de eso que puede ser, es o ha dejado de ser, abyecto, pero tal característica parece que no tiene tanta importancia como el hecho de que aquellos animales (*bichos*, monstruos) poseen otra óptica, otra racionalidad, otra corporalidad, que se ubican en la ambivalencia, en la indiscernibilidad de registros, y nos interpela.

En Sofía se produce cierto aprendizaje en relación con la aporía de registros/estadios/reglas. Así como el estadio del espejo trae el reconocimiento de la imagen, como también la emergencia y escisión del registro imaginario, cuya consecuencia, nada paradójica, es una mejor inteligibilidad en lo simbólico (Jameson 1991). Del mismo modo, las figuras de Lispector en general, gesticulan un movimiento liminal (*limiar*). Sofía se encuentra en el final de la infancia, en un proceso de transformación donde lo simbólico y lo imaginario se reconfiguran: “estava permanentemente ocupada em querer ser e não querer ser o que eu era, não me decidia por qual de mim, toda eu é que não podia; ter nascido era cheio de erros a corrigir [...] as pernas não combinavam com os olhos, e a boca era emocionada enquanto as mãos se esgalhavam sujas – na minha pressa eu crescia sem saber para onde” (1964: 14).

En el fragmento anterior se puede apreciar cómo el movimiento de las figuras y de las clases en Lispector se encuentra en tensión con el tiempo de la naturaleza y de la vida. Es decir, el crecimiento de la vida se entrelaza con el desarrollo simbólico-social (el mandato de la comunidad), y es *ese* punto traumático (liminal) lo que interliga las figuras y las lleva a un contacto con lo perdido (el animal, *o bicho*) por medio de lo imaginario. Dicha paradoja o margen irreductible se da entre la promesa y la ley simbólica de la figura (la alegría total que ocupa la niña, la autoridad del profesor) y la experiencia vital a la que ellas se enfrentan (la muerte y el aprendizaje, la docilidad y la imposibilidad de enseñar, puntos que remiten, también, al trauma de *aprender*). El efecto es evidente: todo resulta disfuncional ante el trauma de lo real, más aun cuando se trata de una pedagogía (de la mirada, de la escucha, del tacto), y aun más cuando estamos frente a su figura más terrible: la muerte (del profesor, de los bichos, etc.). ¿Qué quiero decir con esto? ¿Que el juego que intentamos leer está en función de la nada? ¿Para qué construir, entonces, una red de clasificaciones y figuras? ¿Solo para entrever su axiomática, la arbitrariedad que mantiene por un lado su eterna ambivalencia entre normalidad y monstruosidad (la *un-heimlich*) y, por otro, la imposibilidad de que ellas tengan atributo propio y un “deber-ser”, como sí lo tenían las figuras en la economía estructural del relato moderno? Si ese fuera el caso y entonces las figuras fueran creadas para nada, y resultaran inservibles, terminan exponiendo el fracaso frente a su misión, el fracaso frente a las experiencias en que son colocadas. En efecto, es eso lo que constituiría, no su función, sino su *afectividad/efectividad*: integrar una economía improductiva, ser “coisa de criança”, venir a exponer esa experiencia otra.

De modo que por medio de esta reflexión llegamos al otro gran *postulado de la máquina clariceana*: *todo se encuentra en función de una economía inútil y de la inutilidad*.

Tal tópico es bien demarcado por varias escenas: la huida, la in-transferencia, el aprendizaje *mis a nu*. Son como postales o instantáneas, *pretextos* de escritura. Pero también, se trata de escenas que se producen debido al choque asintótico con lo real: la muerte del profesor, la muerte del pato, el asesinato, pero también, correr hacia un autobús en “A mensagem”:

E vira-a, toda cheia de impotente amor pela humanidade, subir como um macaco no ônibus – e viu-a depois sentar-se quieta e comportada, recompondo a blusa enquanto esperava o ônibus andasse... Seria isso? [...] Talvez o fato dela ter corrido à toa, pois o ônibus ainda não ia partir, havia pois tempo... Ele nem precisava ter corrido... Mas o que havia nisso

tudo que fazia como que ele erguesse as orelhas em escuta angustiada, numa surdez de quem jamais ouvirá a explicação? (1964: 41).

¿Será esto “*O estado de graça*” del que supo escribir Lispector, o al menos una de sus formas? ¿Pero también, no se trata del tipo de experiencia que puede ser la *poesía*: una escucha angustiada-sorda cuya explicación es de igual modo imposible? Sucede que “ellos” (las figuras), nos advierte Lispector, no usarían esa palabra debido a su peso (la tradición, el entrelazado reticular del poder)... Por consiguiente, “ellos” hablan de “experiencia” que también (¿inoportunamente?) es sinónimo de “mensaje”. ¿Será que “ellos” prefieren la indiferencia? En efecto, tanto “ellos” (las figuras) como el lector, se encuentran delante de la nada, la experiencia de la nada que los habita y los constituye:

O estado de graça de que falo não é usado para nada [...] Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. É uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não perguntem o quê, porque só posso responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se. [...] O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente. Tudo, aliás, ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passa-se a sentir que tudo o que existe – pessoa ou coisa – respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia (Lispector 1968: 23).

Entonces, el estado de gracia mantiene un doble sentido. En primer lugar, postula el don como una economía de “nada” (de lo arbitrario, de lo leve, de la precariedad, de lo “infantil”). Por otro lado, genera un *efecto/choque* en tanto experiencia desnuda: “a existência, enquanto fábula desnudada de si mesma [...] que consiste de fato no imaterial acréscimo da escrita à existência do mundo, por meio da qual acessamos o mundo material do que é” (Penna 2010: 85). Es decir, un espacio-estado donde la transcendencia (el espíritu) del sujeto, según Penna, “apaga deixando o mundo ser o que é e sempre foi”. Tales sentidos se articulan e indiferencian, por eso si la economía es de “nada”, de lo que “não presta” de aquello que “desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão”, el producto de tal gesto es la *hesitación*, una experiencia de balbuceo (*gaguejo*) (Dinis 2001: 14), una experiencia desnuda de glosolalia, en los términos de Agamben (2007), un *experimentum linguae* en tanto forma de “hacer una experiencia de nuestro ser hablante” en busca de la *asunción* de “nuestra *inlatencia*”.⁷ Y como podremos ver, lo literario es parte fundamental de esta nueva *sacanagem* de la maquina clariceana. Escribe Lispector: “Uma pessoa leu meus

⁷ Dice Agamben (2007): aquello con lo que se hace experiencia en el *experimentum linguae* no es simplemente una imposibilidad de decir: se trata, más bien, de una imposibilidad de hablar *a partir de una lengua*, por lo tanto de una experiencia –a través de la demora infantil en la diferencia entre lengua y discurso– de la misma facultad o potencia de hablar. Plantear el problema de lo trascendental quiere decir en última instancia preguntar qué significa “tener una facultad”, cuál es la gramática del verbo ‘poder’. La única respuesta posible es una experiencia del lenguaje” (219). “El contenido del *experimentum* es sólo que hay lenguaje y que nosotros no podemos representarlo, según el modelo que ha dominado nuestra cultura, como una lengua, un estado o un patrimonio de nombres y de reglas que cada pueblo transmite de generación en generación; más bien sería la inlatencia imposible de presuponer que los hombres desde siempre habitan y dentro de la cual, hablando, respiran y se mueven. A pesar de los cuarenta milenios del *homo sapiens*, el hombre aún no ha procurado asumir esa inlatencia y hacer la experiencia de su ser hablante (221).

contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo cão” (1998a: 12). De modo que la “*descoberta do mundo*”, de “*nossa truculência*”, exige, mas que literatura, *lixo, uma hora para o lixo*. “A hora do lixo” abarca un período relativamente corto de la obra de Lispector, sostiene Ítalo Moriconi, período que comprende los textos posteriores a *Água viva* (1973), y “representa un momento de radicalización de una trayectoria” ya presente, que “había sido leída desde el comienzo por todas las vertientes de la moderna crítica literaria brasileña como radical e idiosincrática”. Por tanto “a hora do lixo”, según Moriconi, puede resumirse en un gesto estético que establece una dialéctica paradójica o ambivalente entre lo sublime y la desublimación, lo literario y lo periodístico, lo erudito-vanguardista y lo kitsch, el buen y el mal gusto, lo alto y lo bajo, la poesía y el cliché, lo irónico y lo sentimental”. Por eso, valiéndonos de la “ingeniosa ecuación concretista, podemos decir que ‘a hora do lixo’ es la puesta en escena del momento de lujo (*luxo*) imprescindible en la configuración de la basura (*lixo*) como categoría estética” (Moriconi 2000).⁸ En otras palabras, se trata de purificar la literatura de la intromisión referencial, volverla a las lógicas propias de la maquinaria textual (el ocio, la basura, lo que “*não presta*”) para situar al mismo estatuto de lo literario en una immanencia como la que es Dios. En ese sentido, leemos en *Água viva*:

Deus é uma forma de ser? É a abstração que se materializa na natureza do que existe? (1998b: 71) Vou parar um pouco porque sei que o Deus é o mundo. É o que existe. Eu rezo para o que existe? Não é perigoso aproximar-se do que existe. A prece profunda é uma meditação sobre o nada. É um contato seco e elétrico consigo, um consigo impessoal (27).

La immanencia que es Dios implica un conjunto único sin exterioridad que nada tiene que ver con la identidad o la sustancia sino que se trata de un espacio relacional diferenciado a partir de las formas de dislocarse los elementos: el *dis-astrum*. De ahí que la escritura de Sofía (esa sirena del desastre)⁹ acabe produciendo, ahora, nuevos sentidos. Recordemos que el ocio es la cualidad que Oswald de Andrade atribuyó al hombre natural, al antropófago. Por tanto, el trabajo articula una moral sacrificial de la vida cuyo fin es conquistar el cielo después de la muerte, es decir, una causalidad de

⁸ Por ejemplo, el cuento “A Quinta História”, de género literario impreciso, medio cuento, receta de torta y crónica periodística, se construye a través de variaciones sobre un mismo tema. Al respecto ya apuntamos esta hipótesis del *instante-já* como posibilidad de leer la producción de Lispector, hipótesis cuya comprobación demandaría un trabajo de crítica genética. Trabajo como el que realiza Judith Rosembaum, al recordar que “a fonte desse texto [A quinta historia] é provavelmente uma matéria de jornal que Clarice escreveu sob pseudônimo de Tereza Quadros no jornal *Comício*, em 1952 – uma página feminina intitulada “Entre Mulheres”. Em meio aos conselhos, sugestões e dicas dirigidos com ‘inocente naturalidade’ ao público feminino, encontraremos um artigo que é uma verdadeira “receita de matar” (1999: 200). En relación con “la hora de la basura” este texto de Lispector expone ejemplarmente la tensión radical entre “lo periodístico y lo literario”, “lo experimental-vanguardista y lo kitsch”, etc. E incluso pone de relieve la relación tensa entre estética como política sensible y estetización como anonadamiento de los sentidos y asimilación de la cotidianeidad, que desarrollaremos más adelante. Y expone, de igual modo, cómo la escritura misma (no solo el sistema de escritura) se encuentra en dispersión iterativa de historias, registros, géneros y archivos, remitiéndonos, una vez más, a la ambivalencia e indiscernibilidad, en este caso en una immanencia que *sacaneia* la literatura.

⁹ Daniel Link sostiene, en relación con el encuentro entre Odiseo y las sirenas, que su canto no existe, puesto que las sirenas no cantan nunca, es decir, su política y poética, su canto, es el desastre. No se trata, entonces, de que no canten nada, sino que las sirenas cantan, justamente, la nada: el desastre de la civilización, el trance de negatividad pura que atrae a los marineros, aquellos que quieren volver a la civilización, y peligran de ser atraídos por el trance de la “nada” y así nunca más volver (2009).

medios y fines, y una economía basada en el cálculo y en la racionalización. Por el contrario, el ocio viene a articular otra temporalidad, la del medio sin fin, otro tipo de sujeto, el *homo ludens*.¹⁰ Es por eso que Georges Bataille, (1971) al trabajar las relaciones entre literatura y mal, desenvuelve un aparato crítico donde opone la utilidad del trabajo a la inutilidad del gasto, que trae, por consecuencia, la intensidad del momento (el *instante-já* dijimos anteriormente) y otra valoración del tiempo (el estado de gracia no puede ser un vicio, dice Lispector, es decir, es *aion* antes que *kronos*).¹¹ Se trata del *potlatch*, en tanto que otra forma de generar vínculos y de relacionarse con la tradición de una forma no-acumulacionista, porque el *potlatch* no retiene ni acumula, sino que gasta y disemina. Por eso, en la vuelta del estado de gracia se aprende a “amar mais, a perdoar mais, a esperar mais”, se aprende, en suma, a donar (a formar parte de los procesos del don).

De esto se desprende que lo *malfeito*, la “*feiura*”, y el mal en Lispector, como los animales y los bichos, cobren un nuevo plus de sentido. Por ejemplo, ante el trauma (la ceguera en “A mensagem”) el experimento de la dádiva del ser devuelve la potencia. Esto ocurre, por ejemplo, en “Evolução de uma miopia”. Tal “evolución” solo puede acontecer cuando “a gente” ve *em*, por medio *de*, y *más allá* del trauma (haciendo que lo traumático pierda tal valor, articulándose antes que como falta, como potencia). Entonces, cuando se atraviesan registros, o mejor, cuando “hay traducción”, *algo acontece* (más allá de saber o no que es lo que se tradujo, cómo, y cuáles fueron los resultados). Lispector lo escribiría así: el sujeto “sabe-se”.

E foi como se a miopia passasse e ele visse claramente o mundo. O relance mais profundo e simples que teve da espécie de universo em que vivia e onde vivera. Não um relance de pensamento. Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos, e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar. Tal vez tinha sido a partir de então que pegou um hábito para o resto da vida: cada vez que a confusão aumentava e ele enxergava pouco, tirava os óculos sob o pretexto de limpá-los e, sem óculos, fitava o interlocutor como uma fixidez reverberada de cego (1964: 73).

Pero como vemos, esa relación y articulación (óptica, sensible) del trauma, implica un contacto-ética con lo sensible: la posición del sujeto respecto del trauma se transforma en una tecnología no de la prótesis sino de su experimentación, del mismo modo que el estado de gracia “no es usado para nada”. En el experimentar la irradiación “casi matemática de las cosas y las personas” se produce una *sacanagem* de lo traumático, a través de una política de sensible.

Por lo tanto, en Lispector se llega a este punto (articular lo traumático) casi exclusivamente, de la misma forma. Y ese es nuestro último postulado: *solo por medio del trance, en un devenir mundo y con el mundo del sujeto, acontece la gran potencia*

¹⁰ Los manifiestos de la década de 1920 exponen tales apreciaciones poéticamente. Sin embargo, en 1950 en las tesis sobre *A crise da filosofia messiânica* (1990) nos encontramos con una sistematización teórico-filosófica sobre tales postulados en relación con una conceptualización específica de la antropofagia.

¹¹ Cito a Amanda Nuñez García: “Kronos: la duración. El *espacio* de tiempo que hay entre la vida y la muerte; y Aión: el tiempo pleno de la vida sin muerte”, “Kronos: el tiempo del reloj, del antes y el después. Aión, el tiempo del placer del deseo donde el reloj desaparece...”. De modo que tenemos el tiempo lineal-acumulacionista (*kronos*), el tiempo de la tradición y del capitalismo por ejemplo, y otro tiempo que, entre otras cosas puede articular el mal y la inutilidad: la eternidad del instante, el *instante-já*. Un gasto que al poner en vacancia los límites excede y pone en cuestión lo viviente, es decir, la posibilidad de existencia más allá de la muerte (el arte, del mismo modo que el recuerdo como la permanencia del instante).

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.

Quiero dar un rodeo teórico, antes de desarrollar un poco más el postulado. Más allá de dicho trance, conviene recordar que hay otro trance que la literatura y su historia conocen bien, y es el trance del artificio, de la autonomía vanguardista del alto modernismo. Pero dicho trance es, en primer lugar, aunque muchos no quieran reconocer, el trance de la estetización de la violencia y de la guerra, que según Walter Benjamin constituyó la lógica del fascismo: *l'art pour l'art* en tanto régimen estético del fascismo y del capitalismo. Para Benjamin, el hecho de que Marinetti espere en “la guerra la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica” dramatizaba la anestesia fascista: ir a la guerra celebrando su belleza. Ese camino, insistía Benjamin, demarca una imagen del desastre: la humanidad se transforma en objeto de contemplación de sí misma y entra en un proceso de auto-alienación de semejante valía “que le permite vivenciar su propia aniquilación como un goce estético de primer orden”. Esto es, de un modo manifiesto, sentencia Benjamin, la realización absoluta del *l'art pour l'art* (2009: 133). ¿Entonces, qué es lo que articula esta noción de experiencia y desastre, y qué le exige al arte? ¿Ante la inexistencia del fascismo como política de Estado, es aun posible pensar en estos términos? Según Susan Buck-Morss (2005) la relación filológica entre estética y estésica (ver nota 1) propone ver lo artístico y la experiencia perceptiva en general como una operación sobre la mente-cuerpo, es decir, no puede pensarse la experiencia sin su base neurológica. Entonces, si los sentidos pueden ser aculturados (173) es la lógica de esa aculturación (no necesariamente el fascismo, sino la modernidad capitalista de márgenes imperiales, por ejemplo) lo que hace que las cosas (lo político, lo ético, lo filosófico, lo sensible) cobren sentidos, ya que esa red de entrelazados de saber/poder (lo que Foucault denominó dispositivo) es lo que produce/destruye/transforma lo humano, el juego biopolítico descubierto por Foucault, también, en los años 70. En fin, devolver el sentido *estésico* al arte implica su misma politización: si el shock de la modernidad procede por hiperestesia haciendo la cotidianeidad perceptiva asimilable (la guerra que enmudece, la fábrica que produce neurastenia), se trata entonces de devolver la posibilidad de ver, oír y sentir, no ya una pedagogía de la mirada, la escucha, o del refinamiento de los sentidos para captar lo bello, sino una experimentación radical del contacto con el mundo: “*deshacer la alienación del sensorium corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad* (Buck-Morss 2005: 169-171).

Por tanto, el estado de gracia como trance es un agenciamiento donde el sujeto desiste, se deja ser con el mundo entrando en un contacto con todo lo que lo rodea, experimentando un agenciamiento estésico como “proceso de subjetivación, esto es, una producción de un modo de existencia que no puede ser confundido con un sujeto, al menos que se destituya este de toda interioridad”, identidad y soberanía, porque “la subjetivación siquiera tiene que ver con ‘la persona’”, por eso las figuras de la máquina clariceana se exponen a la autoafectividad, y devienen mundo en un proceso de subjetivación particular y colectivo, que caracteriza “un acontecimiento: una hora del día, un río, un viento”, una sala de clases, una casa, una vida... (Deleuze 1992: 123).
Escribe Lispector:

Existir exige de mim o grande sacrifício de não ter força, desisto, e **eis que na mão fraca o mundo cabe**. [...] Chego à altura de poder cair, escolho, estremeço e

desisto, e, finalmente me votando à minha queda, despesoal, sem voz própria, finalmente sem mim - eis que tudo o que não tenho é que é meu. Desisto e quanto menos sou mais vivo, quanto mais perco o meu nome mais me chamam [...] é exatamente através do **malogro da voz** que se vai pela primeira vez **ouvir a própria mudez e a dos outros e das coisas e aceitá-la como a possível linguagem** (1986: 171. El resaltado es mío).

La figura del estado de gracia tematiza esa vuelta al mundo, así como la escritura-máquina hesitada de Lispector es una performance de ese mismo estado.¹² Por eso, también, el arco de experiencia que es la escritura clariceana, propone inducir al lector a tal estado glosolálico, a esa experiencia desnuda que es también una política-sensible: una vez que el sujeto se des-subjetiva, sostiene Agamben (2009) al leer a Fernando Pessoa y sus (alter)egos literarios-vivientes, una re-subjetivación acontece. Por eso la maquinaria clariceana no viene a decir algo (algún contenido, algún mensaje) porque todo se encuentra en función de dicha experiencia: la salida del lector al mundo, por tanto, en cierto sentido, su escritura está puesta en tensión con una fuerza de no-querer-ser literatura, y al serlo *sacaneia* el texto literario (la tradición, la historia literaria), porque rechaza al lector de artificios, exigiendo como un mantra “*feito a toa*”, el abandono (de la literatura, de la estetización, de la funcionalidad) en busca de la experimentación de la posibilidad y potencia de *volver a sentir*, de recaer en la materialidad de la existencia en cuanto se recae en la conciencia de la red reticular del poder, y en cuanto se revela la potencia de inutilidad de las cosas, entre ellas, de la literatura. Esta es la plegaria (*prece*) que la máquina clariceana repite como un mantra: “Eu quero o pensar-sentir hoje e, não te-lo apenas tido ontem ou ir te-lo amanhã. Tenho certa pressa em sentir tudo” (1978: 77).

En esa vuelta al mundo el ama de casa se encuentra en una paradoja en que rechaza oponer muerte a la muerte, dolor al dolor, es decir, la muerte de uno a las muertes de *los demás*, el dolor de uno al dolor de *los demás*. Y esto se debe a que lo sensible se ha vuelto pura superabundancia, pura producción sensitiva y fluido de energías.

Es por eso que Sofía objeta que su *sacanagem* sea interpretada como un juego en que alguien sale victorioso. Puesto que la pura producción sensitiva elimina la ambivalencia incorporándola a su juego erótico, el dolor es parte de ese intercambio de energías, Sofía, finalmente se vuelve la máquina de lo sensible: *la mujer del rey de la creación*.

Ele acabara de me transformar em mais do que o rei da Criação: fizera de mim a mulher do rei da Criação. Pois logo a mim, tão cheia de garras e sonhos, coubera arrancar de seu coração a flecha farpada. De chofre explicava-se para que eu nascera com mão dura, e para que eu nascera sem nojo da dor. Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois

¹² Para la relación entre literatura y performance ver por ejemplo Laddaga (2007).

preciso tanto, tanto, tanto — uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir.... E foi assim que no grande parque do colégio lentamente comecei a aprender a ser amada, suportando o sacrifício de não merecer, apenas para suavizar a dor de quem não ama. Não, esse foi somente um dos motivos. É que os outros fazem outras histórias. Em algumas foi de meu coração que outras garras cheias de duro amor arrancaram a flecha farpada, e sem nojo de meu grito (1964: 26)

Es interesante resaltar en el fragmento la reminiscencia a *Caperucita Roja*. Presente, obviamente, en la figura del lobo, como también en las preguntas sobre las uñas y la boca. La escritura, al mismo tiempo que expone el juego de la maquinaria estética vuelve a *sacanear* la literatura, en este caso la infantil, su moral disciplinaria, sus lógicas clasificatorias. Sofía no es solamente mujer de la creación sino también una particular Caperucita que se vuelca a su animalidad, deviene-animal, y transformada en *loba* se expone a la intemperie: el campo de lobos feroces que toda infante, en tanto que clase, tenía prohibido. Luego de ser puesta al desnudo, a la vuelta del estado de gracia, como recién-nascida, Sofía se encuentra otra vez en el parque del colegio. En ese último des-astre, imperceptible y leve, experimenta la fragilidad de las clases, la reversibilidad de los roles, y cómo la instantánea (el *pretexto*) es pura productividad de escritura: “outros fazem outras históricas”. Una maquinaria estética que, en envuelta en una experiencia de pura materialidad sensible, cuerpo desnudo frente al tacto, no cesa de producir.¹³

En ese sentido, la ambivalencia e indiscernibilidad que exponíamos en relación con la (*um*)heimlich constituiría la lógica y el estatuto de la maquinaria entera, y de ese modo, ya deja de asociarse solamente con lo siniestro, y adquiere la corporalidad y configuración relacional que entendemos por *extimidad*, es decir, el punto traumático y ambivalente donde afirmamos que no somos animales (que es el límite del estado de gracia), pero que tampoco nos comportamos como hombres del pasado (el sujeto moderno nada tiene que ver con esta máquina). En la *extimidad* el sujeto se encuentra “en la cueva de lo propio pero abierto asimismo a la indefensión de la vida. En ese sitio-guion, ni plenamente mimético, ni totalmente mágico, sino ético, se esboza un más allá del sujeto y un más allá de lo moderno” (Antelo 2008), y por eso la maquinaria clariceana encuentra su lógica productiva en la extimidad, ella permite situar y tocar lo que vacila (se hesita) entre el interior y lo exterior: lo real.¹⁴

¹³ En relación con esta tesis es menester tener presente la nota ocho.

¹⁴ Extimidad, del francés “*extimité*” es el “*mouvement qui pousse un individu à exposer sa vie intime*”. La palabra fue inventada por Jacques Lacan –aparece por primera vez en su seminario sobre *La ética del psicoanálisis* en 1958–, y aunque usada sólo contadas veces a lo largo de su enseñanza, fue reinsertada y relaborada por Jacques-Alain Miller en un curso de 1985 que recientemente se ha publicado. La extimidad es un punto traumático e ambivalente que viene a exponer una intimidad impropia, lo más íntimo de lo íntimo vuelto cuerpo extraño (*Página12*, “Más interior que lo más íntimo”, 8/04/2010). De ahí que la metáfora de la extimidad se vuelva una topología para repensar el contacto vacilante (hesitado) y asintótico con lo real entre lo simbólico y lo imaginario.

Bibliografía

- Agamben, G., «¿Qué es un paradigma?» *Fractal*, nº 68, enero-marzo, 2013.
- . *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. (Homo Sacer III)*. Valencia: Pre-textos, 2009.
- . *Infancia e Historia*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2007.
- . *Profanaciones*, Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2005.
- Andrade, O. de, *A utopia antropofagia. Ensaios*. São Paulo: Globo, 1990.
- Antelo, R., *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Bs. As.: S.XX, 2006.
- . «Postautonomía: Pasajes» *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, nº 28, pp. 11-20, 2009.
- . «Lindes, limites, limiaries» *Boletim de pesquisa Nelic*, v.1, pp. 4-27, 2008.
- Bataille, G., *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1971.
- Benjamin, W., *Estética y política*. Bs. As.: Las cuarenta, 2009.
- Buck-Morss, S., *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Bs. As.: Interzona, 2005.
- Cherri, C. L., «Enunciación performática y politización estética en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo» *Aisthesis: revista chilena de investigaciones estéticas*, nº 53, 2013 (en prensa).
- . «Políticas de muerte y políticas de sentimiento en un corpus latinoamericano» *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. «Literaturas compartidas», La Plata, 2012. En la web: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-2012>.
- Deleuze, G., *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- Dinis, N., *A arte da fuga em Clarice Lispector*. Brasil: Londrina Ed. da UEL, 2001.
- Freud, S., «Lo siniestro» *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- Foucault, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 1994.
- Jameson, F., *Imaginario y simbólico en Lacan*. Bs. As.: El cielo por asalto, 1991.
- Krauss, R. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996
- Laddaga, R., *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Link, D., *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Bs. As.: Eterna Cadencia, 2009.
- Lispector, C., *A legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Edições do autor, 1964.
- . «O estado de graça» *Jornal do brasil, Carderno*, p. 23, 06/04/1968.
- . *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- . *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.
- . *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- . *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

Ludueña Romandini, F. J. «Prólogo: eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual» en: Badiou, A. *Pequeño manual de inestética*. Bs. As.: Prometeo, 2009.

Moriconi, I., «La hora de la basura» *Página/12*, *Radarlibros*, 12/03/2000. En la web: <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-03/00-03-12/nota.htm>.

Penna, J. C., «O nu de Clarice Lispector» *Alea*, v. 12, nº 1, pp. 68-96, Janeiro-Junho, 2010.

Rosembaum, J., «As metamorfoses do mal em Clarice Lispector» *Revista USP*, nº 41, pp. 198-206, março/maio 1999

Zanelatto Santos, R. C., «Mal posto, mal exposto» en: *Espectro de Clarice: uma homenagem*. São Carlos: Redro e Joao Editores, 2007.

4

Estudios comparados



Clarice Lispector y María Zambrano Signos de Amor, Germinación y Redención

Myriam Jiménez Quenguan, PhD*
egraespejo@gmail.com

En la actividad de escribir el hombre debe actuar mediante el desnudamiento,
revelar el mundo, el hombre a los otros hombres.
Clarice Lispector, *Pasión según G. H.*

Para mí el ejercicio de la escritura no ha sido vivido como una carrera,
sino más bien obedece a dos clases de germinación: la que surge de algo que se lleva dentro y la más modesta,
la de la necesidad.... entre la necesidad y la esperanza.
María Zambrano, *Los sueños y el tiempo.*

RESUMEN

En la vida hay citas y llamados ineludibles como el amor, la creación y la esperanza. Frente a sus enigmas Clarice Lispector y María Zambrano unen sus visiones para significar y potenciar: el amor como energía primordial esencial, la razón genética poética vital y la redención desde la comunidad y la nueva humanidad. Con la lucidez de una conciencia despojada del yo, encuentran un poderoso sentido en la entraña materna que circula en todo ser, llámese palabra, texto, cosa, lenguaje.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector, María Zambrano, Pensamiento Poético, Pensamiento Genético, Razón Poética

1. ¿Por qué Lispector y Zambrano?

En estos momentos de crisis económica y humanística no deja de sorprendernos como la filosofía y la literatura siguen siendo manifestación de autenticidad, crítica y resistencia a un presente lleno de incertidumbres y problemas. Es de celebrar la existencia de la escritura de Clarice Lispector, -(brasileña nacida en Ucrania, 1920-Leme, Río de Janeiro, 1977)- y la escritura de María Zambrano (Málaga, 1904-1991,

* Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid; Magíster en Literatura Hispanoamericana por el Instituto Caro y Cuervo, Bogotá. Actualmente es Docente Investigadora de la Fundación Universitaria San Martín, además de Directora y Editora de la Editorial Publicaciones UNIMAR, de la Universidad Mariana, en San Juan de Pasto, sur de Colombia. Estudiosa de la obra de Clarice Lispector, sobre quien ha impartido varias conferencias internacionales y ha publicado el libro titulado: *Clarice Lispector y María Zambrano. El pensamiento poético de la creación*. Madrid: HORAS y horas, 2009. Correo electrónico: egraespejo@gmail.com

Madrid), quienes cada vez están siendo más reconocidas y alcanzando con justicia el lugar que históricamente les corresponde, el lugar de pocos elegidos, el de los verdaderos pensadores y poetas, el lugar de los visionarios. Sobre la vida de cada una de ellas cada vez de crean más mitos, aquí me detendré sólo a relacionar algunas semejanzas de sus búsquedas y creaciones.

Copiarlas es una tentación fácil, conseguir su pureza, belleza y excepcionalidad es imposible; son únicas, sin par, irrepetibles. Escritoras de culto, hablar de ellas requiere una especie de permiso, una osadía, porque estamos frente a palabras tan potentes, singulares y enigmáticas como sus propias vidas. Y aunque toda obra también es de alguna forma autobiográfica, más allá de referir a su vida pasada, este texto pretende ir al presente vivo de sus obras. La configuración de su universo ficcional y filosófico trasciende lo personal, lo genérico, lo conceptual. Es mejor reconocerlas como escritura, pensamiento, pulsación, vida.

Lispector y Zambrano entran en correspondencia con la filosofía vitalista y la filosofía de la deconstrucción. Vitalista porque su pensamiento literario es profundamente afirmativo, no niegan cada manifestación vital, real o ficcional, asumen la diversidad, la imperfección, el dolor y el drama; no niegan ningún cuerpo, incluyen lo visto y lo no visto; no niegan la pregunta ni la muerte, gracias a ellas se avanza para afianzar el verdadero valor, el del amor. Pensar literario deconstructivista porque sus escrituras abren otras lecturas y cuestionan la línea logocéntrica occidental que ha separado trágicamente filosofía y poesía. Consiguen lo que Derrida plantea como urgente, descentrar la metafísica tradicional, señalar lo que hay de falso e indecible en la tradición. “Un texto no es un texto más que si esconde a la primera mirada, al primer llegado la ley de su composición y la regla de su juego.” (Derrida 1997: 93) Más allá de un concepto o un método, deconstruir es revisar críticamente el lenguaje, no centralizar ni imponer ideas, conceptos ni seguridades, conseguir hacer temblar los cimientos de la cultura, las oposiciones, los estereotipos, los prejuicios.

Zambrano y Lispector deconstruyen, ir hacia el lenguaje desnudo es su necesidad y pretensión más apremiante, al igual que su aspiración al silencio previo sin el cual no existe ninguna posibilidad de creación. Todo esto sin excluir, una infinidad de campos problemáticos y actuales como el de género, la diferencia, la inequidad social, el sujeto, el nihilismo.

Su legado es una escritura luminosa, vital, rompedora, desacomodadora de todos los discursos, especialmente de aquellos que han caracterizado al poder patriarcal. Sin dialécticas proponen precisamente la evolución de un nuevo hombre, a través de la desestructuración de sus límites y de sus aparentes seguridades; la meditación, el amor y el reconocimiento del otro, del otro excluido, olvidado, desconocido, mitificado... se encargan de llamar y propagar urgentemente la vida. Es preciso por lo tanto trascender el nombre, la geografía, el sentido, el espíritu, la forma, la verdad; escribir es ir al corazón de todo, desnudar las convenciones, reconocer mestizajes, instaurarse en el misterio; es atreverse a viajar con las manos vacías, es soñar y hacer retornar el soplo, es sacar de la piedra el oro, hacer de la carencia y del abismo una afirmación que propicia el texto, el verdadero acontecimiento.

Así como los versos de Arthur Rimbaud: “Yo escribía silencios, noches, tomaba nota de lo inexpresable. Domaba vértigos.” (Rimbaud 1994: 69), la alquimia del verbo y la palabra las caracterizaron desde niñas. El solitario juego de la escritura se convierte muy pronto en ellas en el juego de la vida. Con cierto arrojo y humildad, acompañadas inicialmente del asombro y la intuición emocional, alcanzan prontamente a vislumbrar

la existencia de un pensamiento diferente, que no se ciñe estrictamente dentro de lo que usualmente se identifica como razón.

¿Crear sin método? Según Renard Perez, (Perez 1971: 67-80) el método de Clarice es la anotación inmediata; los textos se ensamblan a partir de notas sueltas. No acostumbra a corregir, pero si a reescribir, hasta conseguir la versión final. Su interés por la escritura en directo la lleva a asumir la importancia del caos y del misterio. Sin orden preestablecido el texto se convierte en una experiencia única, intempestiva, es un fluir que fusiona cuerpo y espíritu. El método de Zambrano es la razón poética capaz de fusionar desde la aurora el pensar y el afecto. Como Zambrano, Lispector va a las entrañas, admite que elabora desde el inconsciente, desterritorializa, no hay límites, el error es incluso uno de sus modos de trabajo. Seducidas por el secreto, magas, hechiceras, iniciadas, escriben como si persiguieran el enigma, ellas mismas hacen parte de él y se convierten en ficción.

Para las dos escribir es una necesidad, el problema de la creación es una de las constantes más sobresalientes; persiguen ya no el origen, pero si a manera de Nietzsche, lo genealógico. De allí las reiterativas alusiones al génesis y a toda la energía existente antes del nacimiento del ser y de la forma. Ir a lo prehumano, a la prepalabra y en caso de Zambrano, a la aurora, es escudriñar en los adentros, en el interior incomprensible e inefable.

Seguramente el lector encontrará en sus obras diversas influencias, Lispector admitió una, la de Herman Hesse. En el caso de Zambrano, siempre se asocia su vitalismo al de su maestro Ortega y Gasset, pero ella da un giro y propone su particular razón poética que, encuentra eco en Nietzsche. Es pertinente resaltar que entre sus autores y lecturas está Miguel de Molinos (siglo XVII) y su reconocida *Guía espiritual*; desde esta brillantez mística Zambrano también coincide con el poeta José Ángel Valente, reconociendo en el valor del silencio, igual que para Lispector, una forma de preparación para el encuentro con lo sagrado; una forma de despertar de las energías más sutilmente poderosas.

En todas sus obras, especialmente en los cuentos y novelas de Lispector y en *Claros del Bosque* de Zambrano, lo femenino aparece con una arrolladora energía creadora, nutriente y también incomprensible. Clarice les devuelve el rostro a las mujeres, las saca del oscurantismo y de la violencia para redimir con ellas el amor, el otro, el lenguaje; en su obra se las distingue casi siempre como artistas, madres, cocineras; algunas obedecen al estereotipo social de la clase media burguesa, pero todas son inagotables y hacen de su cuerpo una escritura más de denuncia y de liberación, todas aman y luchan por la vida, todas se identifican con la intuición y con reflexión que nace del corazón; desde el deseo, la carencia y el miedo escriben, se sublevan, rompen esquemas, transforman, revelan el trasfondo oculto y latente de su sexualidad, su realidad y sus sueños. En el caso de Zambrano, la mujer se convierte en una luz que sostiene, la presencia de su hermana Araceli, expresa no sólo el vínculo filial, sino también, la verdadera hermandad; la fuerza maternal es la base de su pensamiento que reconcilia la razón y el amor.

La escritura en ellas consolida el placer de ese otro cuerpo sin órganos, cuerpo rizomático en el sentido deleuziano y a la vez cuerpo sin centro ni yo, cuerpo esquizo. Transforman extraordinaria y críticamente el discurso falocéntrico, asumen el problema de la fecundidad, el cosmos es como un huevo, el huevo está en el átomo, en la semilla, en lo que germina. En la creación interviene el principio femenino, la palabra se relaciona con el útero del mundo, hay una maternidad no reductible, una apertura hacia

la neutralidad, una nada que es también totalidad. “Miro el huevo con una sola mirada. Inmediatamente me doy cuenta de que no se puede estar mirando un huevo tan solo: ver el huevo es siempre hoy: apenas veo el huevo, el mismo, hace tres milenios”. (Lispector 2004:165)

Existe la no frontera, la palabra es una especie de aurora, la misma anunciada por Nietzsche, “¿(...) porque sabe que todo lo demás también tendrá su propia mañana, su propia redención, su propia aurora?” (Nietzsche 1996: 1), pensada, sentida y vivida por María Zambrano. La reivindicación de la lengua materna convierte al texto es un espacio de afecto, de deseo, de multiplicidad de sensaciones en donde se conjugan la escritura y la voz. Escribir es gestar, es hacer que el ser de la palabra rompa su envoltorio, su cáscara.

Es posible encontrar en sus obras resonancias místicas, en Clarice especialmente con el pensamiento místico judío, del cual fue heredera, pero no practicante, en Zambrano con la tradición cristiana y gnóstica. Lispector y Zambrano deconstruyen la mística tradicional, el problema de la revelación lo asumen desde la creación, es un problema ontológico, pero el ser, no siempre es ser, es también no ser. Lo divino no es lo opuesto a lo humano, en sus pensamientos es posible distinguir lo divino y la divinidad, lo sagrado y lo profano se unen, no existe un comienzo o fin, no existe un Dios absoluto; el Dios monoteísta se cuestiona para proponer un Dios humanizado, escrito y descrito desde la vivencia personal. En Clarice, su visión de Dios como nada y totalidad la acerca a la concepción panteísta de Spinoza y al concepto cabalístico de infinito. Para las escritoras lo sagrado está en lo humano, en la vida; la fe más real es la escritura, particular forma de oración e iniciación.

Clarice conduce al lector a confiar en lo desconocido, desde una nueva razón, razón poética en sentido de María Zambrano, razón que la misma razón no alcanza a comprender, razón que parodia el principio cartesiano de “Pienso luego existo” porque no hay sujeto ni certeza que la razón esté antes de la existencia, hay colectividad creadora antes y después del ser. El mundo requiere de la unión de las manos como símbolo de fraternidad y hospitalidad, como pulsación, acercamiento, caricia, descubrimiento y bendición. No por nada Clarice eligió para su epitafio: “Dar la mano a alguien siempre fue lo que he esperado de la alegría”. (Lispector 2001: 16)

En su madurez creadora Clarice incursiona en la pintura como una actividad paralela a la escritura, también en ella se distancia de la forma, de lo figurativa y de la unidad. La verdad es la ficción, lo poético es el alma de toda creación, pintar es uno de los tantos gestos de la escritura. Medita, contempla, inventa una poética impactante, minimalista, exalta el pulso que late en cada tiempo, humaniza y capta la experiencia innombrable.

Y como señala María Zambrano, si filosófica es la pregunta, poético es el hallazgo. En sus escrituras se da en cumplimiento a la unión entre el pensar y el sentir; la naturaleza también piensa, padece, goza y crea, transgrede límites, ella es ante todo lenguaje. No existe verdad sino veracidad. Escribir es ofrecer, es dar, es desintegrar e integrar el lenguaje. “El instante es semilla viva” (Lispector 2003: 14). Clarice y María abren una poética de los instantes, la acción del texto es un ejercicio de quietamiento activo, permiten llegar a lo inexplorado, al no tiempo, al punto cero y al vacío. Crear es ir a ese vacío, ir al sin fondo, ir a esa realidad en donde se pierden todas las identidades. Sus obras proponen compartir sin poseer; sin egoísmo avanzan, van hacia el no lugar del sueño y la pasión, el texto es la huella, es la cosa en sí.

La cosa es una de las grandes preguntas filosóficas. A Clarice no le interesa acatar o descubrir la ley, la cosa está presente en todo, en cada cuestionamiento sobre el origen, en cada nacimiento o muerte. Sin ningún tipo de seguridades se instala en la nada para encontrar la cosa que no es un producto más en medio de la sociedad, es una interiorización de la vida. La cosa creadora trasciende los sentidos y las utilidades, participa en el devenir, es ambigua, es la prueba del espíritu. La cosa clariceriana es la materialización de la energía, es lo que se puede visionar. Existen infinitud de cosas, corporales, imaginarias, inalcanzables. La cosa tiene en sí un proyecto, no es triste ni alegre, se adhiere a sí misma. La cosa que busca no se reduce a ser una pieza de consumo, la cosa revela la complejidad del hombre y del mundo contemporáneo puede ser signo de humanidad o inhumanidad. “Sólo aproximándonos con humildad a la cosa es que ella no escapa totalmente.” (Lispector 1988: 291)

Clarice y Zambrano van también a lo fugaz, a lo simple, a lo mínimo y desde allí palpan lo infinito. Aprovechan el desorden primigenio para fusionarse en el ritmo abierto y expansivo de la poesía. Nadie sabe hacia dónde va, sólo va, el texto se va enredando y desenredando imprevisiblemente. Del movimiento, la quietud, del silencio la música, de la oscuridad, la clarividencia. El lenguaje es poderosa arma expresiva, interesa el fluir del texto como viene, con fuerza, imperfección e impulso. Escribir constituye el ahora, la palabra sin refugio, la potencia de lo indeterminado.

Si desde Parménides o Heidegger toma relevancia la conciencia ontológica, en Lispector y en Zambrano ella se cuestiona, el ser no pretende verdad, es ante todo ficción e intemporalidad. El ser no es absoluto, es lo que constantemente se está haciendo. Si para Heidegger: “El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista” (Heidegger 1958: 37), para ellas más que pretender origen, el lenguaje es un ser que se indaga a sí mismo, él gracias a la finitud y a la muerte afirma la vida, sin embargo contrariamente al filósofo, el pensar literario de Lispector no busca un territorio o verdad; la creación es discontinua, no hay morada del ser sino devenir. La ficción es la mentira, es el acontecer, es el despertar en un universo sin diálogo y sin nihilismo. La nada impulsa al ser y a su infinitud, pero más que una predestinación, instauración de un logos y don, el ser del lenguaje es una necesidad que logra su certeza y enigma gracias a la vía poética.

2. El amor como energía primordial esencial

Tanto en Lispector como en Zambrano el amor es producto de una voluntad creadora. Él es lo esencial, el gran regalo y lo que perdura más allá del tiempo. Es la más grande ficción e invención de ese otro llamado: palabra, humano, personaje, ciudad, universo, sensación, partícula...

Clarice sintetiza su misión amorosa así: “nacé para amar a los otros, nacé para escribir y nacé para criar a mis hijos. El amar a los otros es tan vasto que incluye, con lo que resta, también el perdón para mí misma. Amar a los otros es la única salvación individual que conozco: ninguno estará perdido si da amor y a veces recibe amor a cambio”.¹ (Lispector 1988: XXII)

¹ El texto de Olga Borelli “*A difícil definição*”, forma parte del estudio preliminar en la EBN, Clarice le dice: “*Nasci para amar os outros, nasci para escrever e nasci para criar meus filhos. O amar os outros é tão vasto que inclui até perdão para mim mesma, com o que sobra. Amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguno estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca*”, p. XXII.

Para Zambrano, el amor revela la luz, el poder de la naturaleza, la riqueza del mundo interno; la misma ficción anuncia su particular visión e indagación: “¿Es de extrañar que el amor haya preferido casi siempre el derrotero poético al filosófico?” (Zambrano 1986: 196)

2.1.El amor como dádiva, gracia y don

Lispector ama, por amor asume el exilio, sabe que su patria verdadera es la literaria, sin embargo, viajar, ver, leer y escribir, la transportarán al exilio de los elegidos, los visionarios, los creadores, aquellos que tienen el poder de la visión y no pueden ser reducidos a ningún tipo de esquema.

Desde niña encuentra en su madre Marieta una gran lección, la necesidad del sentido de pertenencia, “pertenecer es vivir” (Lispector 2004: 91); pero, su obra no pertenece a un yo, una familia o un país, su palabra es dádiva sin tierra que florece en cada corazón que la encuentre o la llame. El lector puede encontrar otros ejemplos de amor en:

- *Cerca del corazón Salvaje*, (1944/1977) se descubre el juego amoroso con sus noblezas y bajezas: el amor de Juana hacia el padre o la forma de amar de Octavio quien “pensaba que al lado de Juana podrá continuar pecando”. Pero, su protagonista revela afirmativamente la vida, poetizando las sensaciones con su fuerza, misterio e incompreensión dentro del estricto orden racional occidental, descubre la inteligencia intuitiva y emocional que sólo da la naturaleza.
- *La ciudad sitiada*, (1949/2006) Lucrecia se une a la ciudad en plena transformación, su deseo de encontrar la felicidad la conduce a buscar y a cuestionar los arquetipos de belleza, amor y progreso.
- *La manzana en la oscuridad*, (1961/1974) con soledad y silencio meditativo, Martim es quien emprende un viaje de autoconocimiento y transformación, en su aventura se identifica con las piedras y con la naturaleza primordial sin nombre, gracias al error y al amor, su entrega logra una existencia libre.
- *La pasión según GH*, (1964/2001) después de una profunda indagación existencial que incluye la aniquilación del yo, GH encuentra el amor a través de una sorprendente comunión universal, que incluye sin distinción a toda forma de vida, eliminando estereotipos y desenmascarando las miserias y angustias construidas.
- *Un aprendizaje o libro de los placeres*, (1973/1990) el amor es el protagonista, él es una experiencia de búsqueda, indagación, iniciación, superación de los propios límites y sobre todo de espera. Lori y Ulises, emprenden un aprendizaje amoroso: Lori transforma la experiencia del dolor en placer, Ulises la erudición en humildad; él amor es un rito sagrado, cada uno hace de su vida una pedagogía de sí y del otro.
- *Agua viva* (1973/2003), es un extenso poema amoroso dirigido hacia otro que se espera, llama o encuentra, en donde predomina el amor a la creación en sí. Obra intertextual fragmentaria, diario, testimonio, confesión, *collage*, invención sin centro, alegría, estallido de amor, agua, fuente, refugio, ascensión, éxtasis, clímax, eternidad.

- *La lámpara*, (1977/2003) en esta novela Virginia ama y crea infinitas figuras de barro, distingue la preexistencia y existencia concreta, la soledad creadora, la desnudez en medio de la inmensidad.
- *La hora de la estrella*, (1977/1991) Macabea sobrevive e intenta vivir en un mundo nada fácil, la ilusión del amor la lleva a imaginar una existencia distinta. Un día su vida cambia para siempre, acepta una inesperada “ayuda”; la intervención del misterio abre una esperanza no esperada, se anuncia la ilusión de un gran amor y la posibilidad trascender el pasado. La realidad del mundo y de la ficción se confabulan para que tenga, como sucede a veces en la vida, aparentemente un final absurdo.²
- *Un soplo de vida*, (1978/1999) obra testamento, en ella se reúne gran parte de la herencia lispectoriana. Su escritura filosófica es su particular demostración de amor, es también su forma de redención. Trata sobre la problemática de todo el proceso creador. La creación asume la lucha de la vida, desde el fragmento poético y reflexivo, el fluir discontinuo de la voz y de la huella. Se busca lo auténtico, el movimiento puro. La escritura se convierte en meditación que ironiza la dialéctica.

Para Zambrano el amor se manifiesta de múltiples maneras, igual que Lispector, al separarse de su marido, se olvida del amor de particular y encuentra otra forma de amor a través de la escritura. Su elección por el amor a la filosofía se dio desde su juventud; temprano intuyó que era posible un pensamiento que reivindicara la vida, esta elección marcaría decisivamente toda su trayectoria, su obra expresa un amor universal, donde se fusionan distintos órdenes como los del corazón, los de la mente y los del espíritu. Entre sus referencias espirituales están: San Juan de la Cruz, defensor de la mística del conocimiento y del amor; y, el heterodoxo Miguel de Molinos, defensor del silencio y la contemplación.³

Más que una separación negativa de la tierra original, María Zambrano encuentra en el exilio una oportunidad de acercamiento e intercambio con diversas culturas, una ocasión para profundizar en las diferencias, las semejanzas y los

² Sobre esta obra se hizo una película que lleva el mismo nombre: *A Hora da Estrela*, (largometraje, 1985) subtitulada en inglés, *The tour of the star*, bajo la dirección de Suzana Amaral, con guión de Alfredo Oroz y que contó con los siguientes actores: Marcélia Cartaxo, José Dumond, Tamara Taxman, Fernanda Montenegro. Se proyectó en el Festival de Cine de Brasilia y obtuvo el reconocimiento internacional del público y de la crítica a través de varios premios como: El Oso de Plata en la 36ª edición del Festival de Berlín para la Mejor Actriz Protagonista, Marcélina Cartaxo, -quien personifica a Macabea-, Mejor Filme y Mención Especial del Jurado; Premio Coral de la Habana, (1986), etc.

³ Miguel de Molinos (Zaragoza 1628-1696) tuvo que abjurar de sus ideas por sufrir condena. Su doctrina se sustenta principalmente en su *Guía Espiritual*, en ella defiende al quietismo y distingue por ejemplo, diferentes silencios: “Tres maneras hay de silencio: el primero es el de palabras, el segundo es de deseos y el tercero de pensamientos. El primero es perfecto, más perfecto el segundo y perfectísimo el tercero. En el primero, de palabras, se alcanza la virtud; en el segundo de deseos, se consigue la quietud; en el tercero, de pensamientos, el interior recogimiento. No hablando, no deseando y no pensando, se llega al verdadero y perfecto silencio místico, en el cual habla Dios con el alma, se comunica y le enseña en su más íntimo fondo la más perfecta y alta sabiduría.” (Molinos 1974: 132)

Para Chantal Maillard, gracias a la publicación de dicha Guía, se produce un cambio en el pensamiento de Zambrano en lo concerniente a la nada, la cual considerará después como el punto cero de la existencia humana y lugar de encuentro con la divinidad; la quietud negativa se transforma en positiva; la nada se convierte en el pensamiento de Zambrano en una nada afirmativa, tal como la asume también Clarice Lispector. “Hasta entonces, había contrapuesto la llamada “mística nadista” a la “mística de la creación” de S. Juan de la Cruz, más apreciada por ella. El místico pensaba ella, realiza una “autofagia”, una destrucción de su individualidad que desencadena una transmutación (Dios es quien habla a través de él) durante la cual se abre un espacio vacío, una “nada”: la noche oscura de S. Juan. “Este momento de la nada”, pensaba ella entonces, “ha engañado a otros místicos que han creído que era ello lo último, el fin deseado: es la mística nadista o nihilista que no había de tardar mucho desde San Juan en resurgir con M. de Molinos; es la mística de los que sólo buscan quietud, aplacamiento.” (Maillard 1992: 143-144)

universales humanos, siendo el amor y la libertad, dos pilares fundamentales. En su irreductible vocación filosófica nunca estuvo ausente el amor ni la belleza poética; el amor presenta sus frutos en maravillosas obras como:

- *Hacia un saber sobre el alma* (1934), resalta el amor como principal fuente de sabiduría y creación. La razón poética germina desde la entraña del corazón. “Quien escribe acalla sus pasiones y, sobre todo, su vanidad”.
- *Filosofía y poesía* (1939), la escritura concilia dos razones, la de la mente y la del corazón, sus caminos se cruzan para erigir un particular estilo expresivo.
- *El hombre y lo divino* (1955), el amor por lo humano hace que Zambrano indague en la cultura occidental, en el mundo mítico y griego y, también en el enigma y la actualidad de lo divino.
- *El sueño creador* (1965), se ama a la vida como una esencia activa, la conciencia del sueño moviliza la palabra creadora.
- *Claros del bosque* (1977), bello y sentido homenaje al ser amado desaparecido, pero también al conocimiento. Zambrano ofrece su razón poética, el amor al pensar se traduce como amor al sentir, para lograrlo, la vida se desentraña desde lo primordial.
- *De la Aurora* (1986/2004), es aquella luz del centro del día, su hermosura ilumina la naturaleza externa e interna, constituye el principio amoroso sobre el cual Zambrano eleva su método creador.
- *Para una historia de la piedad* (1989), en este texto la autora manifiesta el amor por la virtud desde la devoción y la misericordia.
- *Los bienaventurados* (1989), a través de un diálogo filosófico, poético y místico, se llega a la interioridad del alma, a las heridas, a la belleza y a la esperanza.
- *Islas* (2010), la filósofa transmite sus percepciones y afectos a distintos lugares y personas, destacándose Cuba y su hermana Araceli, dos fortalezas de su vida y obra.

El amor para Zambrano requiere de cierta distancia, de lo contrario no tendría unidad, objeto; él no es posesión sino entrega, él determina una manera de vivir. Se diferencia del deseo que no tiene propiamente objeto, pero se junta con el sentir. ¿El amor requiere de presencia? Por él se propaga la vida, él lo impregna todo y cuando no se ve, su poder se ejercita; no tiene rostro porque se pierde en la multiplicidad, se desposee y mantiene una secreta alianza con la muerte. (Zambrano 2004: 114)

2.2. La amorosa afirmación creadora desde la carencia, la esperanza y la piedad

El vitalismo genético amoroso se manifiesta en las dos pensadoras muy precozmente.

Clarice empieza a crear y a tener conciencia de la importancia del amor desde niña, la búsqueda de la vida, bella y auténtica será una constante en toda su obra: “Y como yo ya hablaba de amor, escondí la pieza detrás de un estante y después, con miedo a que la encontraran y quedar revelada, lamentablemente rompí el texto. Digo

lamentablemente porque siento curiosidad por lo que yo pensaba del amor a mis nueve precoces años”. (Lispector 2004: 316-317)⁴

La carencia es en Lispector una especie de bendición, un llamado al despertar creativo, meditativo y activo. Gracias a ella se crea el mundo que hace falta, se lo sueña, se lo llama; la carencia es totalmente afirmativa y viva, impulsa la escritura, el sueño, la palabra, el otro; expresa el secreto de la creación. Ofrece la oportunidad de crecimiento y evolución, se deshace así del peso de la visión nihilista occidental.

En la obra de Lispector, la ausencia de Dios y la carencia de vida, sueño, deseo, amor... son las que impulsan a la escritura, al nacimiento del texto. Ella, es la necesidad que se tiene de algo que no está, no se conoce o no se revela. En *Un soplo de vida* no hay seres absolutos, hay devenir y búsqueda; no hay tragedia sino drama creador, el no ser lucha por ser, cada momento de la creación, cada palabra desea abrirse paso a la vida.

Ángela (...) Dios mío, dame valor para vivir trescientos sesenta y cinco días y trescientos sesenta y cinco noches, días y noches vacíos de Tu presencia. Dame el valor de considerar ese vacío como una plenitud. Haz que sea Tu amante humilde, entrelazada en éxtasis conTigo. Haz que pueda hablar con ese vacío tremendo y recibir como respuesta el amor materno que nutre y mece.” (Lispector 1999: 146-147)

¿Se crea por la creación misma, o por una carencia particular? Para Lispector, siempre se crea para otro, para la nada, para el todo.

Para María Zambrano frente a la falta de algo aparece la piedad: “Es, quizá, el sentimiento inicial, el más amplio y hondo; algo así como la patria de todos los demás.” (Zambrano 2007: 110) La ubica como una madre dentro de los sentimientos amorosos positivos, es diferente a la compasión, está en la prehistoria misma de lo humano y contribuye a su formación. En la modernidad la razón le ha arrojado sombras, sin embargo, gracias a ella, es posible el respeto y la comunicación con lo diferente, lo heterogéneo, incluido lo monstruoso y lo criminal. El mundo actual pide justicia y razón, pero, sostiene, ellas no bastan, porque existe también el misterio y la piedad sabe tratar con él, sabe que él no está fuera sino dentro de cada ser, por eso, ella se convierte en un camino, una guía para no olvidar la complejidad creadora.

La esperanza también se manifiesta en su obra maestra *Claros del bosque*, aquí la vida se impone a la ausencia o el dolor, la obra es una guía y lección espiritual, el desapego constituirá la mayor ofrenda. “Mas si nada busco, la ofrenda será imprevisible, ilimitada. Ya que parece que la nada y el vacío –o la nada o el vacío. Hayan de estar presentes o latentes de continuo en la vida humana.” (Zambrano1986: 2)

Clarice deconstruye afectos, frente al drama del desamor y el peso de una existencia anónima, inventa a Macabea, personaje inolvidable de la última novela que publica en vida, *La hora de la estrella* (1977). En Macabea está el olvido y la infertilidad que acosa a los seres ignorados y marginales, porque en este mundo: “Existir no es lógico” (Lispector 2000: 21), ella es la pobreza sin máscara ni artificio y a la vez es la admirable tendencia a la felicidad. Su falta de conciencia actúa como bofetada que despierta al lector; la ciudad ensancha todo tipo de miserias y absurdos, la intervención de un misterio alienado abre una falsa esperanza, el pasado no se olvida,

⁴ La obra teatral a la que Clarice hace alusión se llamaba *Pobre menina rica*, es según la escritora una obra que nada tiene que ver con la de Marcos Vinicius de Melo Moraes (1913-1980), quien compuso una comedia con el mismo nombre.

sin embargo el dolor y la injusticia generan también un cambio, la muerte que podría parecer tragedia se invierte, pues consolida el real despojamiento, la liberación.

2.3. Amar desde la libertad de lo impersonal, la desnudez y el fragmento

El personaje de Lispector, Ángela, afirma: “Entre la palabra y el pensamiento existe mi ser. Mi pensamiento es puro aire impalpable, inasible. Mi palabra es de tierra. Mi corazón es vida.” (Lispector 1999: 49) Escribir es alcanzar comunión con el universo, es trascender el tiempo, el yo, es desnudar y emprender el vuelo de la libertad. “Aspiro a una fusión de cuerpo y alma.” (Lispector 1999: 50)

Frente a las cárceles que impone el mundo, Lispector responde desde la reflexión íntima y la meditación, propone un reconocimiento y reforzamiento espiritual, reconoce la dependencia, ¿realmente el ser es libre? La escritura se convierte en lenguaje insurrecto y emancipatorio, indaga y obliga a asumir una forma de existencia sin esclavitud. Autor: “¿Mi libertad? Mi propia libertad no es libre: corre sobre rieles invisibles. Ni siquiera la locura es libre. Pero también es verdad que la libertad sin una pauta sería una mariposa volando en el aire.” (Lispector 1999: 50)

Para Lispector y para Zambrano la libertad del texto libera toda forma de posesión. “Existen leyes que rigen la comunicación. Una condición es la impersonalidad.” (Lispector 1999: 17) El personaje escritor en la obra de Clarice, aparece sin nombre, él se designa simplemente como el Autor, él es quien habla, es una forma de agrupación del discurso; él no es dueño ni productor ni inventor del texto, el cree que crea, es simulacro del escribiente, memorialista, narrador de un fragmento porque el texto en sí, es un acontecer creativo plural.

La escritura permite olvidar lo personal a favor de lo colectivo: “Yo escribo para liberarme de la difícil carga de ser persona.” (Lispector 1999: 17) Los personajes son fragmentos de la infinita trama que es la escritura, ella es un nosotros, por eso cuando se escribe un libro, el yo se desintegra: “Al escribirlo no me conozco, me olvido de mí. Yo que aparezco en este libro no soy yo. No es autobiográfico, vosotros no sabéis nada de mí. Nunca te he dicho y nunca te diré quién soy. Yo soy vosotros mismos.” (Lispector 1999: 20)

La ficción como la vida, tiene momentos de discontinuidad, *Un Aprendizaje o libro de los placeres* de Lispector comienza con una coma, lo que sugiere la inconclusión, el texto viene de otro u otros textos. La creación es entonces interrupción, siempre viene de otra; de otro tiempo, quizá de una cuarta dimensión oscura.

Los personajes de Lispector asumen la pasión y el drama de las palabras, el cual es el mismo de la existencia; encontrar la palabra justa, la palabra auténtica puede implicar una desgarradura de la sangre y el espíritu. “**Ángela** Escribir: yo me arranco las cosas a pedazos, así como el arpón entra en la ballena y le desgarró la carne...” (Lispector 1999: 97)

El amor termina su condición histórica cuando filosofía y poesía se dividen, pasa luego a pertenecer a la moral, sin embargo, señala Zambrano, él ha entrado triunfal en la vida humana. Esta visión es equiparable a la de Lispector, para quien el amor no es sólo revelación sino ante todo redención, él es la necesidad que engendra siempre. “En la tradición judeo-cristiana todo, el amor mismo, es revelado.” (Zambrano 2005:147) “El amor, pues, establece la cadena, la ley de la necesidad. El amor también da la noción primera de libertad. Necesidad-libertad son categorías supremas del vivir humano. El amor será mediador entre ellas. En la libertad traerá el peso de la necesidad y en la

necesidad introducirá la libertad. El amor es siempre trascendente.” (Zambrano 2007: 71)

2.4. Similitud de huellas y universos místicos

Clarice busca en su palabra la pureza y el infinito que buscan los místicos; el secreto es inexplicable, constituye la materia prima de la escritura. Lispector y Zambrano, ofrecen un camino de conversión, de amor, de fe en la palabra; revelan otra vía de conocimiento, muy cercana a la enunciada por San Juan de la Cruz⁵, en el sentido de no desvincular la tiniebla de la luz y la experiencia racional con la amorosa. Sus obras se convierten en la denuncia de la ausencia de lo sagrado en el mundo actual.

Para Lispector nada es más sagrado ni cobra más valor que la vida, cualquier forma de vida por insignificante que parezca, incluida la vida de la ficción. En su obra existen conexiones con la mística judía: creación, revelación y redención son momentos que se distinguen en todo su proceso creador. De esta forma, la problemática de la **creación**, hace que narre poéticamente las fuerzas primigenias que anteceden al ser desde: el silencio, lo neutro informe, el lugar de la pre-palabra, el sueño, el *it*, el agua viva, hasta cada partícula y fragmento del ser como el soplo, quien es como la semilla espíritu que impulsa la vida. En la **revelación**, su obra presenta el acontecimiento del nacimiento del ser (real y ficcional) y su gracia, su unicidad e incesante lucha por existir y afirmar la vida. En la **redención**, deja una gran lección de amor y humildad, el verdadero sentido de la dimensión humana es recuperar la visión de comunidad, gracias al otro se justifica la vida; entonces, la muerte ya no es la muerte porque si se ha amado nadie desaparece, solo cambia de dimensión. Así indaga y poetiza en el misterio, intenta llegar a cuarta dimensión; bajo esta postura ética y estética, su escritura se convierte en una forma de iniciación, despojamiento, fe, afecto e iluminación.

En Zambrano, se defiende un sincretismo cercano al gnosticismo, su filosofía pretende un conocimiento trascendental de la naturaleza, convencida de la germinación de la luz y del poder del amor; su discurso filosófico interroga a cada ser, siendo la aurora la luz que engendra e ilumina toda geografía interna y externa, la claridad de su pensamiento trasciende y demuestra la visión parcializada de la razón, porque es necesario incluir la razón del corazón. Crea el nuevo paradigma de la razón poética para trasladar al lector a lo esencial, para ayudarlo a reconocer el infinito valor del amor. Brillantemente quiebra la tradición logocéntrica del pensamiento, no tiene sentido escindir la vida ni dejar de reconocer el principio femenino creador, es preciso defender la vida y aprender a convivir, todo tiene su razón de ser.

El fundamento de toda mística está en el morir para otro, el sentimiento transforma el conocimiento en poesía y hace de la vida una forma de entrega.⁶ Existir no es simulación sino juego, fragmento de un espejo onírico, creación, comunidad. “No soy relativo, soy infinito; por eso en cada ser me reflejo, en cada ser me encuentro.” (Lispector 1999: 135)

3. Razón genético poético vital: Silencio, Semilla, Aurora, Sueño

⁵ San Juan de la Cruz (España 1542-1591), místico perteneciente a la orden de los carmelitas, como poeta lírico escribe *La noche oscura del alma*, en este texto, la oscuridad constituye un paso previo para alcanzar la auténtica liberación.

⁶ Al respecto María Zambrano dice: “El amor, al igual que el conocimiento, necesita de la muerte para su cumplimiento. El amor por quien se propaga la vida... Este es, creemos, el fundamento de toda mística: que el amor nace de la carne (todo amor ‘primero’ es carnal) tiene, para lograrse, que desprenderse de la vida, tiene que *convertirse*, como decía Platón era menester realizar con el conocimiento.” (Zambrano 2001: 69-70)

3.1. Del Silencio la creación

El silencio es el componente esencial de toda creación, él otorga a la obra de Lispector un carácter barroco, el claroscuro es la forma que presenta la paradoja que caracteriza su pensamiento literario. Él constituye también la meditación previa de la escritura, sin él no hay obra. “Hay ahora por la mañana temprano un silencio claro y leve y el pequeño jardín en sombras parece ser el de un claustro. Hay leve trepidación inaudible en los árboles: se oye esa trepidación con la piel del cuerpo”. (Lispector 1999: 141)

Igual que Lispector, Zambrano confirma la existencia de un silencio creador, especie de caos y oscuridad informe, inconsciente, de esta penumbra, brota el alba, la aurora, la vida. “Más aún que por la espesura de las tinieblas, el alba es enunciada por un específico silencio, por un silencio revelador que la inquietud del que aguarda o espera siente como inminencia, “ya llega, ya está llegando”.” (Zambrano 2004: 91)

Tanto para Zambrano como para Lispector, escribir requiere de un privilegiado y solitario momento interior. Existe en la escritura la experiencia de hospitalidad y respeto hacia el otro; el texto se presenta como alteridad, no es posible ninguna apropiación, sólo un compartir. La escritura es a la vez pensamiento y poesía, acontecer íntimo; en las dos se despliega el misticismo diacrónico del lenguaje; la palabra se desanda, va hasta la pre-palabra, hasta el momento de la no vida, es silencio, semilla, soplo, ritmo, sueño... para elevarse auténtica, desnuda, gracias a ellas es permitido ver con mayor claridad.

La palabra crea su tiempo si abre un silencio, y aún más si abre un campo, el campo de la palabra limitado e ilimitado como hemos señalado y propuesto. Mas la palabra ¿surge acaso ella sola sin voz? En el principio era el canto y antes del canto el silbido que anuncia la parición del *logos*. La serpiente terrestre, cósmica, que circunda, según las tradiciones sabias dicen, este universo, la sierpe de la vida y sus múltiples modos. (Zambrano 2004:104)

El silencio no tiene presencia, es la forma de detención de toda extensión, incomparable e indecible crea el principio; más allá del nombre y el concepto, ayuda a germinar la luz, elemento indispensable para que brote la palabra como semilla luminosa. “Porque solamente siendo a la vez pensamiento, imagen, ritmo y silencio parece que puede recuperar la palabra su inocencia perdida, y ser entonces pura acción, palabra creadora.” (Zambrano 2005:49)

El misterio se convierte en una forma de acercamiento distinta al entendimiento. La experiencia mística no es planeada, se relaciona con el estado de gracia, es el asombro, el florecimiento. “Milagro es el punto vivo del vivir.” (Lispector 1999: 37) Meditar es su forma de expresión, y es parte del proceso que requiere toda creación, es la página en blanco, el silencio necesario.

“**Autor** (...)

Es una cuestión de aliento, de soplo vital.

Meditar es un vicio, uno acaba tomándole el gusto.

Y el resultado de la meditación es Ah, lo que nos hace dioses. Está muy bien, pero ahora dime: ¿para qué ser Dioses o Humanos?” (Lispector 1999: 135)

Cada ser es único, semejante y diferente; más allá del cosmos y lo real, lo divino, todo posee un carácter enigmático y lingüístico; se intuye que en el lenguaje subyace el enigma y lo mágico.⁷

El soplo es la acción de la respiración, es un fragmento de la atmósfera vital, es lo que da ritmo a cada creación, a cada escritura. El ritmo en la obra de Lispector, expresa la búsqueda con aspiración espiritual. Y como diría José Manuel Cuesta Abad: “Para el místico, poeta o pensador, el ritmo termina siendo el más sutil ejercicio respiratorio, y la respiración pausada y pausada, el ejercicio espiritual más esmerado. Respiración y transfusión rítmica, la palabra mística, encarnada en el canto, la oración o el poema, se diría que revela la fisiología elemental del ser: literal y quizá obviamente, la *Physis* del *logos*.” (Cuesta Abad 1999: 280) El ritmo es para Clarice como afirma Cuesta Abad, un ejercicio respiratorio y espiritual y a la vez una parte primordial de la fisiología del ser; él tiene que ver con el soplo en cuanto forma de respiración que se da y se necesita. Sólo que en Lispector, tal como lo ve Cuesta Abad en Zambrano, se podría hablar de una especie de mística profana. La creación se manifiesta a través de palabra y es en *Un soplo de vida* una forma de exteriorización del lenguaje sagrado, es un latir material y espiritual, es drama, pero ante todo deseo y goce.

¿Existe distancia entre lo sagrado y lo humano? En Clarice, esa imposibilidad de descubrir toda la experiencia de la creación hace que, el silencio sea invaluable. Él es la manifestación del lenguaje del místico, se llega a él después de sobrepasar los razonamientos lógicos, él bordea toda su obra. La relación de las fuerzas primigenias es intensa, visible e invisible, y expresa la postura de la escritora frente al problema del lenguaje. La creación es el Dios del lenguaje. Clarice ambiciona vivir poéticamente, aspira a una estética en donde el pensar provenga del corazón.⁸

3.2. El soñar como voluntad de corazón

Tanto en Lispector como en Zambrano el sueño remite a la problemática primigenia del tiempo y de la creación. Soñar es la manifestación primaria y discontinua, es la misteriosa materia prima del mundo. El sueño es una posibilidad de ser, ¿somos simulacros, fantasmas, ficción? ¿Quién nos sueña? ¿A quién soñamos? No existe frontera, el sueño es la zona intermedia, espacio donde se da el juego de la ocultación y la desocultación, la visión, la réplica, la repetición, el retorno.

¿Cuál es la fuerza primordial? Dios, el soplo, el sueño. Dios aparece ligado al infinito; el soplo es la increíble fuerza, sutil y mágica que propicia la llegada de la vida, es como la semilla que encierra la letra y el sonido, y por ende la palabra, el alfabeto, la escritura; es a la vez la dependencia y la libertad del cosmos y la humanidad, es la

⁷ Hay diversos trabajos sobre la influencia bíblica y hebrea en la obra de Clarice Lispector. Ver por ejemplo, en la Edición de Benedito Nunes “Parodia y metafísica” de Olga de Sá, trabajo en torno a *La pasión según G.H.*; otros ejemplos, se encuentran en la Revista *Anthropos* Extra 2, 1997, en el ensayo de A. Maura, “Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector” y en “Referencias cristianas y judaicas en *A maçã no escuro* y *A paixão segundo G.H.*”, por A.G. Hill. Así mismo, críticos como Naomi Lindstrom, Flora Schiminovich, Nelson Viera, Roberto Di Antonio y Rubén Kanalenstein, han relacionado su obra con diversas fuentes judeocristianas. Todos destacan su trasfondo místico y la importancia del silencio.

⁸ Aspiración que se deja vislumbrar desde sus primeras obras, en *Cerca del corazón salvaje*, Clarice busca en lo humano la pureza primigenia: “Lo que en ella se había elevado no era el valor, era sustancia sólo, menos que humana, ¿cómo podría ser héroe y desear vencer las cosas? No era una mujer, existía y lo que había dentro de ella eran movimientos alzándose siempre en transición. Tal vez hubiera alguna vez modificado con su fuerza salvaje el aire a su alrededor y nadie lo notaría nunca, tal vez hubiera inventado con su respiración una nueva materia y no lo sabía (...) Un tropel de cálidos pensamientos brotaban y se arrastraban por su cuerpo asustado y lo que en ellos valía es que encubrían un impulso vital, lo que en ellos valía es que en el instante mismo de su nacimiento había la sustancia ciega y verdadera creándose, (...)” (Lispector 2002: 196-197)

intervención del misterio y del enigma.⁹ ¿Somos sólo sueño? ¿Quién nos sueña? Si para Borges, dentro del sueño está el sueño, el laberinto, la interrupción, la discontinuidad, soñar es como lo señala María Zambrano, prehistoria de la vigilia, juego de realidad y fantasía, ocultación y desocultación, oscuridad y luz, lugar de todo suceso; soñar es una voluntad de corazón.

En Lispector y en Zambrano el sueño es un método creador. La instantánea de Ángela, personaje de *Un soplo de vida*, atraviesa los espejos de la apariencia y expresa el delirio de la creación. Para la filósofa española, crear es un intento de ser. Sin embargo, Lispector deja claro, no se escribe para ser aceptado o correspondido, es una necesidad vital, soñar por lo tanto no es producto de una visión trágica de carencia, es una forma de amor, y es como en Zaratustra, el lenguaje de todos los creadores.

Y bajo los sueños alienta siempre la esperanza. La esperanza motora de la historia. Y así en las ruinas lo que vemos y sentimos es una esperanza aprisionada, que cuando estuvo intacto lo que ahora vemos deshecho quizás no era tan presente; no había alcanzado con su presencia lo que logra con su ausencia. (Zambrano 2007: 126)

En Clarice: “La vida real es un sueño, pero con ojos abiertos (que todo lo ven distorsionado). La vida real entra en nosotros a cámara lenta, incluso el raciocinio más riguroso es sueño.” (Lispector 1999: 73) ¿Todo es sueño? Todo es posible en el campo de la ficción; lo que no hay que olvidar es que la razón también es una invención así como la poesía y el amor. “Soñar no es ilusión.” (Lispector 1999: 73) La creación se mira y está más allá del simple reflejo; no hay representación posible, hay creación enigmática, repetición y movimiento de vida y de muerte. ¿Soñando se escribe mejor? Quizá todo sea sueño.

Más que un espejo la escritura es la realización de la voluntad de un sueño que se hace por amor, es búsqueda de totalidad a través del fragmento, ejercicio de desposesión. Para Zambrano: “En el sueño la conciencia está separada del Yo, enajenada en el sueño mismo. Es inherente al sueño no al sujeto.” (Zambrano 1998: 105)

3.3. El amor... semilla, maternidad, germinación, escritura

La energía seminal se manifiesta en la obra de Lispector para significar la antesala que conduce al ser e invita a reflexionar sobre lo que se está sembrando. “Ángela Pralini nació de una semilla antigua que deposité en la tierra dura hace milenios. ¿Hicieron falta milenios en la tierra para que se acercase?” (Lispector 1999: 28) “Tú serás mi verdad. Quiero tu semilla veraz.” (Lispector 1999: 76) La escritora coincide con el pensamiento germinal de Zambrano. Existe una razón creadora fecundante,¹⁰ múltiple, que encierra lo positivo y lo negativo, la luz y la sombra, el movimiento, la semilla, la pulsación, la victoria e irrupción de la vida. Todo tiene un

⁹ Al soplo vital Clarice también hace referencia en otras de sus obras. En *Agua viva*, él se relaciona con el otro que contribuye –de forma misteriosa y secreta–, en la creación distintiva de un alma. “Voy a hablarte del soplo de vida. Cuando la persona ya está sin respiración se hace a respiración bucal: se pega la boca a la boca del otro y se respira. Ese cambio de aspiraciones es una de las cosas más bellas que ya escuché decir en mi vida. En verdad la belleza de este boca a boca me está ofuscando.” (Lispector 1975: 80)

¹⁰ Zambrano habla de “razones seminales”, expresión que utilizaron los estoicos, pero advierte que las palabras logos y semilla han sido abordadas reducidamente, pues no existe sólo un logos de la abstracción ni las semillas se refieren exclusivamente a lo biológico. La filósofa propone una concepción más amplia, en donde la intuición y el germen están en todos los momentos de la vida. (Zambrano 1986: 105-106)

ritmo y una justificación, esta razón es una manifestación que tiene por entraña al corazón; en un acto único su latido fusiona sentir y razón.

Zambrano y Lispector, maestras de lo visible e invisible, más allá del género, reconocen la existencia materna de la creación, abordan la matriz, el corazón, el huevo, la semilla.

El acto de escribir afronta el mismo misterio de toda la creación. “En el comienzo era la idea. Después el verbo ya no era mío: me trascendía, era todo el mundo, era de Ángela.” (Lispector 1999: 28-29) Zambrano recuerda que en un tiempo las palabras eran como los dioses, herméticas. “A modo de semilla se esconde la palabra. Como una raíz cuando germina que, todo lo más, alza la tierra levemente, más revelándola como corteza. La raíz escondida, y aun la semilla perdida, hacen sentir lo que las cubre como una corteza que ha de ser atravesada.” (Zambrano 1986: 93) La palabra señala, proviene de la luz, se abre paso en ella misma; desprendida del lenguaje y de sus ramas, germina, como semilla fecunda viaja a lugares impenetrables y es imprevisible. En ellas, la voluntad de la escritura es la fuerza materna, genética, que surge tanto del vacío e infinito como del instante de meditación.

“Pues la palabra germina desde antes de la aurora; antes de que se extienda esa raya no siempre luminosa que anuncia la escritura.” (Zambrano 2004:144) Fiel al verbo ancestral, abarca todo lo humano y el universo; el lenguaje se convierte en encarnación múltiple; de él surgen las palabras y también el tiempo.

Para las dos pensadoras la fuerza creadora del ser es materna, él se mueve por afecto, el otro es producto de su amor, es el que se ha llamado consciente o inconscientemente. “Pero, qué gran alegría la de ser madre. Una madre es con el mundo loca. Es tan loca que de ella han nacido hijos.” (Lispector 1999: 105) Como en Arendt¹¹ y en Zambrano, para Lispector, la maternidad es una forma de amor, de entrega, de defensa de la vida. La escritora reconoce la importancia de la energía materna; para Cixous, Clarice, “supone a las mujeres, nos supone vivas, primitivas, completas, antes de toda traducción.” (Cixous 1995: 126) Ángela en *Un sopo de vida*, es precisamente el personaje que encarna la visión poética y mágica, ella es de alguna forma la hija, la madre, la amante, la amiga.

La importancia esencial de la naturaleza está presente en distintas obras de Lispector, en *La manzana en la oscuridad*, habla lo primordial, las piedras, los animales, el paisaje, la fuerza de lo neutro vivo. “Las piedras esperaban la continuación de lo que él había empezado a pensar.” (Lispector 2003: 45-46)

Zambrano también reconoce el principio creador femenino. A través de distintos símbolos explica desde su razón poética, cómo surge la vida y cómo se desprende la inmensa escritura que es de por sí el tiempo: “Se despierta en la Vida a la vida humana; nace. Nace sin violencia alguna, desprendiéndose como parece desprenderse del lecho acuoso del horizonte con su lumbre, la aurora. Es fuego que se adentra y mezcla en las aguas: vida que se aclara e ilumina. (...) El hombre la criatura humana, aurora de la vida.” (Zambrano 1998: 95)

3.4. Aurora, Interioridad sin linealidad: Razón Poética

¹¹ Me refiero al pensamiento de Hannah Arendt, en el texto que le dedica Kristeva. “El amor materno es quizá la aurora del vínculo con el otro, que el enamorado y el místico redescubren más tarde, y cuya exploradora primordial sería por lo tanto la madre, (...), mi amor de mujer- madre, reinventa continuamente el sentido infinito de las vidas plurales de las que me hace don a cambio.” (Kristeva 2000: 62)

La aurora es la fuerza primigenia y libre, energía materna y engendradora del pensamiento. Más que un método fenomenológico¹² en Zambrano y en Lispector se encuentra un método genealógico; la filósofa española reconoce que no pretende como Husserl, encontrar el sentido de la realidad, pues la libertad de la misma es inconcebible, por eso profundiza en el sueño donde la aurora es la máxima garantía del ser, del existir.

La Aurora se aparece distendida, sembrada, como germen cuando irrumpe en la oscuridad, se aparece ante todo al que la espera, o lo atisba, como una línea, como una raya que separa (...) La aparición de la Aurora unifica los sentires transformándolos en sentido, trae el sentido. Entendemos por sentido, por la percepción del sentido, la aprehensión en un acto único del sentir mismo, su origen y su finalidad: la unión de las cuatro causas aristotélicas que, como se comprende, es la forma, la forma misma del *eidós*. (Zambrano 2004: 47)

La poesía como lenguaje activo se une a las fuerzas vitales, la poesía sigue a la luz, alumbrando, despierta. El poeta se aleja de sí mismo para hacer hablar a los otros. “El poeta es” (Zambrano 2001: 85) Es el enamorado de todo, encuentra, halla multiplicidad y heterogeneidad, mantiene la unidad de la palabra; no le teme a la nada. “El poeta no pide, sino que entrega; el poeta es todo concesión.” (Zambrano 2001: 46) Zambrano afirma que la rebeldía de la poesía fue identificada con la irracionalidad, y al no pretender verdad ni exigir unidad, ella viene a fijar la dispersión; tiene una corporalidad que los ascetas podrían asociar al peligro: “poesía es vivir en la carne, adentrándose en ella, sabiendo de su angustia y de su muerte.” (Zambrano 2001: 57) La palabra interior no nace para ser dicha, por eso dice Zambrano, rara vez se pronuncia, lo importante es que llegue a existir.

Para las dos escritoras es fundamental conseguir salvar el alma, ver con el corazón es por lo tanto esencial, comprender más que condenar, lograr un mundo mejor. Lispector en *La pasión según G. H.*, advierte que busca al lector con alma formada, la verdadera ascensión se logra desde la interioridad del alma.

Aunque no quiere tener cuerpo, la Aurora germina, anuncia la multiplicidad del mundo y los sueños, es sin embargo, cognoscible, ella pide según Zambrano, que se la reconozca como clave del cosmos y de la *fysis*, como guía que fluye en e interior del ser.

Y el milagro de la poesía surge en plenitud cuando en sus instantes de gracia ha encontrado las cosas, las cosas en su peculiaridad y en su virginidad, sobre este fondo último; las cosas renacidas desde su raíz. Ya el hombre, la existencia humana, su angustia, su problematicidad, quedan entonces anuladas. La poesía anula el problema de la existencia humana, allí donde se manifiesta. Ya el hombre es sólo voz que canta y manifiesta el ser de las cosas y de todo. (Zambrano 2001: 114)

¹² Desde la concepción fenomenológica existe un bello trabajo de Chantal Maillard sobre el pensamiento de Zambrano titulado, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992. La autora hace ver en el tratamiento que da Zambrano a lo divino, el ser y el despertar, la influencia del pensamiento de Heidegger; enfatiza en el sueño como fenómeno desde donde se vislumbra un conocimiento simbólico que configura su razón poética. Más allá de un orden tradicional, Maillard demuestra cómo en la filósofa española, la preocupación central viene a ser el mismo hombre, en este sentido, encuentra también una vinculación con el existencialismo. Sólo que como igualmente ocurre con Clarice, se va dar un predominio de lo vital; la pretendida realización humana requiere de cierta evolución: en Zambrano por ejemplo, se reivindican la esperanza y la piedad; en Lispector, el no egoísmo y la desposesión.

Esa “irracionalidad” creadora traza un camino, una libertad sin territorio, una lucidez que alumbra, *logos spermatikos*, razones seminales. De allí que el conocimiento requiera de una razón que se haga poética, sin dejar de ser razón, es la única razón capaz de hacer hablar a aquello que no tiene voz, a la naturaleza, a los ríos, a las partículas invisibles, a la luz. La palabra interior no nace para ser dicha, por eso dice Zambrano, rara vez se pronuncia, lo importante es que llegue a existir. De allí que nacer sea para el personaje de Lispector, Ángela, desnudarse, intuir la pasión y encontrarse en la poesía y en la oración.

Estoy finalmente descalza.

He hecho lo más urgente: una oración.

Rezo para encontrar mi verdadero camino. Pero he descubierto que no me entrego totalmente a la oración, me parece que sé que el verdadero camino acarrea dolor. (Lispector 1999: 123)

Igual como sucede con la escritora, en la pensadora española, también son importantes tres momentos cruciales: el de la Creación, en donde se propicia un descenso a la materia informe y a la vez sagrada; el de la Revelación, en donde se muestra el florecimiento y la intimidad de la vida; y el de la Redención, donde se alcanza la resurrección, la renovación.¹³

Lispector y Zambrano tejen así una particular mística que contrarresta el olvido sufrido en la modernidad; ellas recuperan la alquimia de la palabra, el camino es el texto que reconoce las entrañas y extrae de ellas la luz; hay que recobrar esta razón fecundante, poética y seminal.

4. La redención desde la nueva humanidad

“(…) nuestras vidas que sin excepción alguna son gloriosas”. (Lispector 1999: 122) Con estas palabras se sintetiza la visión vitalista afirmativa de Lispector. La redención es uno de los procesos de la vida, del ser; redimir es llegar a un estado de elevación y evolución. Tanto para Clarice como para María, es el amor lo que redime y da realmente sentido a la existencia, él es el gran sanador.

En las obras de Lispector el amor es confesión y camino verdadero que requiere de la colectividad. Propone otra forma de reflexión, el personaje Autor reconoce lo que defiende Zambrano, pensar, “tiene que ser un sentir.” (Lispector 1999: 78)

Para Zambrano, el amor es el agente de creación y destrucción más poderoso. “El que ama se engendra a sí mismo en cada instante.” (Zambrano 2005: 294)

Redención es pensar y sentir un nuevo humanismo, una escritura sin exclusión. Tal como lo soñara Nietzsche, Zambrano y Lispector proponen: un hombre como escritura amorosa, una obra sin obra, especie de comunidad desobrada tal como lo deseaba Blanchot.¹⁴

¹³ Sobre la visión origenista es posible encontrar otras coincidencias. Zambrano reconoció por ejemplo, a la sustancia poética primordial en *Paradiso* de José Lezama Lima; la conexión con él es esencial, como él y como Lispector, la filósofa se interesa en profundizar en las zonas intermedias y en desentrañar del mundo natural lo sagrado, para confirmar una vez más el poder del amor. “Una meditación es el Paraíso de Lezama Lima, una meditación sobre el principio en el tránsito en el que se hace origen, sobre el Padre y la Madre, donde el laberinto del hijo se aclara, se ha ido aclarando en la memoria, comprendida la inevitable historia y el historiado amor.” (Zambrano 2007: 220)

¹⁴ En *Un aprendizaje o el libro de los placeres*, se confirma también la aspiración a encontrar un nuevo hombre y se habla como en Nietzsche, del superhombre. Aquí, Lori y Ulises, aspiran a evolucionar a través del amor, él es la vía

Así como reflexiona Derrida, en Zambrano y en Lispector, la lengua es la promesa irreductible, es lo indeterminado sin hegemonía ni homogeneidad. Zambrano recuerda que en Platón se distinguen dos caminos: el de la belleza y el de la creación, los cuales constituyen la redención de la carne mediante el amor; argumenta que gracias a su pensamiento, filosofía griega y cristianismo y también la religión del amor y del alma, se unieron.

En el amor está la cuestión verdadera. El amor es cosa de la carne; es ella la que desea y agoniza en el amor, la que por él quiere afirmarse ante la muerte. La carne por sí misma, vive en la dispersión; más por el amor se redime, pues busca la unidad. El amor es la unidad de la dispersión carnal, y la razón de la 'locura del cuerpo'. (Zambrano 2001: 61)

Lo anterior configura una mística del amor,¹⁵ él es creador, pero, también se convierte en idea y por lo tanto en categoría intelectual y social. Él asciende, porque como observa Zambrano, su irracionalidad y procedencia son divinas. De todas formas, es pertinente señalar que en la concepción de Lispector y de la pensadora malagueña, cuando el amor engendra, lo que nace de él no está separado; él no puede perderse ni hacer perder nunca; de ahí que él sea también entendimiento, potencia humanizadora. "El amor sirve al conocimiento, llega al mismo fin que él por diferente camino (...)" (Zambrano 2001: 66)

4.1. Muerte y redención

Para Lispector y para Zambrano, la muerte ya no es la muerte, es una oportunidad de transformación y de renacimiento. ¿Existe la salvación? Si, ella es y la da el amor. El momento de la redención señala la ruptura del mundo representativo, el despojamiento de las máscaras; el silencio ayuda a ver lo esencial, amar al otro es crear esperanza; nada estará perdido si se crean lazos de amor. Las dos anuncian e iluminan los nuevos tiempos por venir.

La redención en Lispector, es surgir de las propias cenizas, es anunciar un texto testamento, un porvenir que como en Derrida, descentraliza toda forma de dominio, poder o jerarquía. Como el filósofo, Clarice presenta en su texto un mundo de huellas sin hegemonía; la palabra que alcanza muere y renace, en ella desaparece el sujeto, se llama al otro y se hace de lo inexplicable, un material valioso y creador.

En la concepción de muerte y redención, la obra de Clarice encuentra afinidad con la visión de Blanchot; se equipara la creación con el acontecimiento y lo inexplicable, se muere y no se muere jamás, la creación es la confirmación del misterio, y es de alguna forma, inconclusa. La finitud es indefinida, el texto como la vida es impredecible, se aspira además, a encontrar una desposesión que promueva un porvenir afirmativo de lo humano. Aunque, Lispector recuerde que: "Todos estamos sujetos a la

evolutiva más importante. Lispector más allá de cualquier moral o ideología, reconoce que el amor produce felicidad y, él expresa en su obra, la fe en la escritura. "-Lori, ahora eres una supermujer en el sentido en que yo soy un superhombre, tan solo porque tenemos coraje de atravesar la puerta abierta. Dependerá de nosotros que lleguemos dificultosamente a ser lo que realmente somos. Nosotros, como todas las personas somos dioses en potencia. No hablo de dios en el sentido divino. En primer lugar debemos seguir a la naturaleza, no olvidando los momentos bajos puesto que la naturaleza es cíclica, es ritmo, es como un corazón latiendo. Existir es tan completamente fuera de lo común que si la conciencia de existir demorase más de algunos segundos, nos enloqueceríamos. La solución para este absurdo que se llama "yo existo", la solución es amar a otro diferente a este, que nosotros comprendemos que existe." (Lispector 200: 164)

¹⁵ Amor es uno de los nombres que las místicas beguinas como Margarita Porete daban a Dios. "Alma. ¡Ah, dulcísimo, puro y divino Amor! -dice Alma- ¡cuán dulce es la transformación de mí misma en aquello que amo más que a mí misma! Y hasta tal punto me he transformado que perdido mi nombre para amar lo que apenas podía amar: en Amor me he transformado pues no amo a otro que no sea Amor." (Porete, M. 1995: 103)

pena de muerte”, es el lector, quien en este caso, tiene en sus manos la posibilidad de hacer suya la fe de la escritora, es decir, crear y recrear, compartir con el otro, con posibles otros, inventarlos y producir formas de acompañamiento y complicidad.

En la obra de Lispector y de Zambrano, siempre sus personajes tienen la posibilidad de redimir su condición, incluso a través de los dramas propios de la existencia, la esperanza de su escritura es una evidente propuesta de cambio de la actual condición humana. Si es posible la salvación, ella se da a través de la misma creación y fundamentalmente a través del acercamiento hacia el otro; el ser es un ser para la vida y para los demás.

La redención es una especie de inmortalidad, la cual va más allá de tercera dimensión. Se deja así abierta la problemática del tiempo, la dualidad es una ficción, en realidad no existe principio ni final, existen instantes fragmentarios, la conciencia es la que unifica, es lo que se mantiene. La evolución no es lineal ni ascendente, es como lo pensara Nietzsche, un eterno retorno, en donde la vida y la conciencia se imponen, entonces no hay fin, sino redención, la energía no desaparece, evoluciona.

¿La desaparición es para siempre? ¿Si no hay origen sino indeterminación, sin principio ni fin, la muerte es sólo un instante? Frente a la innombrabilidad de la muerte, Lispector, encuentra correspondencia con el pensamiento de Blanchot, para quien ella constituye una forma de reflexión e incluso de poética. “Escribir sin ‘escritura’, llevar la literatura a ese punto de ausencia en el que desaparece, en que dejamos de tener esos escritos suyos que son mentiras, tal es ‘el grado cero de la escritura’, la neutralidad que todo escritor busca, deliberada o inconscientemente, y que conduce a algunos al silencio.” (Blanchot 1979: 232) Es el grado de la escritura ausente, esta experiencia se impone a todo inicio y todo fin. En Clarice, la escritura se dispersa hacia el infinito, alcanza desnudez, y al mirar a Dios, tiene la oportunidad tanto de morir como de generar algo nuevo. Lo que vendrá es la obra que se espera, se llama, se sueña, sólo que no se sabe cuándo ni cómo.

La muerte es lo inevitable, ha sido asumida como derrota, pero, en Lispector y en Zambrano morir también implica, cambio, resurgimiento. “De ahí que el morir sea también, y quizás ante todo, suceso en que el ser emigra para seguir sucediéndose, cuando ya en la vida esta, en este lugar, encuentra ese límite, que es el no poder ya más.” (Zambrano 2004:101) “La filosofía es una preparación para la muerte y el filósofo es el hombre que está maduro para ella.” (Zambrano 2001: 56) Sin embargo, la visión zambraniana es más amplia, para ella, así como para Lispector, el pensamiento también constituye una preparación para la vida, prueba de ello es la profundización que hace de la Aurora.

No es posible morir sin haber vivido, existe en la creación un momento incuestionable de detención, la meditación se asemeja a él, el no lugar, la sombra y la oscuridad caracterizan el aparente fin. El deseo de Clarice, es estar atenta a todo lo que interviene en este acontecimiento. “Tengo que ser legible casi en la oscuridad.” (Lispector 1999: 24)

Todo nuestro lenguaje –y allí está su naturaleza divina- está organizado para revelar, dentro de cuanto ‘es’, no aquello que desaparece, sino aquello que siempre subsiste y su forma en esta desaparición: el sentido, la idea, lo universal; por eso, de la presencia, nuestro lenguaje solo retiene aquello que –escapando a la corrupción, marca y sello del ser (incluso su gloria)- tampoco es verdaderamente.” (Blanchot 1970: 74)

“Todos estamos sujetos a la pena de muerte. Mientras escribo puedo morir. Un día he de morir entre la diversidad de los hechos.” (Lispector 1999: 26) Siempre se muere y no se muere jamás, la visión del artista es desde el exilio, morir es quedar sin máscara, es dejar la antigua forma y trascenderla. Pero, añade Zambrano, la muerte no obedece a la voluntad, sólo la memoria extasiada puede guiarle. “No viene la muerte si se la llama.” (Zambrano 2004: 113) Ella simboliza también comunidad y liberación del tiempo. “Y sólo de la muerte espera el hombre la total comunión con lo que ama, aunque sea humano. Y por eso mata cuando mata, pidiéndole a la muerte el cumplimiento de la promesa contenida en el amor. Lo que en la vida aparece inexorablemente separado, la muerte lo igualará.” (Zambrano 2005: 151) “Pues es la vida la que por la muerte está cerrada y por la palabra entreabierta.” (Zambrano 2004: 113)

Para Zambrano: “todo conocimiento es un acto de fe, que ha debido pasar por un momento oscuro, tan oscuro que puede ser su muerte. Como si el conocimiento, la experiencia en sentido genérico, fuese vida de segundo grado, vida resucitada.” (Zambrano 1998: 33) La lengua misma tiene que morir, ella depende de la historia; para que exista la palabra, ella tiene que cesar. Pero, no se muere del todo, Zambrano igual que Lispector, confirma la redención: “Si toda lengua está destinada a sufrir el tormento de la rueda y en ella morir, algo, sin embargo, irá a dar a algún seno del universo donde se engendre, al par que la palabra, la resurrección.” (Zambrano 2004: 132) Por esto, señala la verdadera función la tiene la resurrección, pues este es el momento cuando surge la aurora: “Pues llega esta mediadora entidad, rara diosa, no reapareciendo, sino presentándose ella siempre de nuevo cada día, en cada instante del animal viviente y de la palabra que renace de su propia muerte y hace su propia Aurora, habiendo transmutado mediante una alquimia natural sus limitaciones en poesía, los restos de tinieblas serán entonces fecundos valles de oscuridad y penumbra.” (Zambrano 2004: 139)

Para Blanchot, Zambrano y Lispector, la muerte es la que siempre está presente en la palabra verdadera, es decir ella define al poeta. “¿Tendré acaso un fin trágico? Oh, por favor, libradme de ello. Por favor: soy más frágil. ¿Qué me espera cuando muera? Ya lo sé: cuando muera estaré límpida como un jade.” (Lispector 1999: 67)

Tal como lo anunciará Lispector, desde las primeras páginas de *Un soplo de vida*, se expresa el deseo de salvar una vida, la única posibilidad es la ficción. “Escribo como si fuera a salvar la vida de alguien. Probablemente mi propia vida.” (Lispector 1999: 13) Zambrano semejante a los personajes de Lispector, reivindica la ilusión de ser, de tener lo que se había aplazado, de trascender la muerte, de allí que sostenga que: “Todas las creencias y también las ideas, que se refieren al orden del mundo, la figura de la realidad, están sostenidas por la esperanza.” (Zambrano 2005:114) Por lo tanto, “todo conocimiento es un acto de fe, que ha debido pasar por un momento oscuro, tan oscuro que puede ser su muerte. Como si el conocimiento, la experiencia en sentido genérico, fuese vida de segundo grado, vida resucitada.” (Zambrano 1998: 33)

La muerte agrega Zambrano es atemporalidad, ausencia de yo; pero, la vida recomienza desde ella; la promesa de la carne es la resurrección como despertar total y último. (Zambrano 1998: 90) El pensamiento resucita incluso lo que ha sido olvidado. “Y como ninguna vivencia va sola, series enteras y aun series de series entran en el pasado sin haber tenido presente. Reaparecen más tarde, resucitan a la llamada de otra que llega portadora de mayor claridad (...)” (Zambrano 1998: 88)

Crear y amar son tareas urgentes, la literatura es la comunidad inconclusa, espera al otro que está por venir, es la práctica del no sujeto, práctica de libertad. Para Lispector: “Ser feliz es una responsabilidad muy grande. Poca gente tiene valor.” (Lispector 1999: 143) Se abre así un espacio ilimitado; el hombre nuevo es el creador, ser antropofánico, él es quien invierte lo individual en comunidad. Imaginar es redención, es transgredir el orden impuesto, inventar otras leyes, rechazar la metáfora como deseo cumplido para devolverle su fuerza destructiva, constructiva y polisémica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Blanchot, M. *Diálogo inconcluso*. Traduce Pierre de Place, Caracas: Monte Ávila Editores, 1970.

_____. *El libro que vendrá*. Traduce Pierre de Place, Caracas: Monte Ávila Editores, 1979.

Cixous, H. *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura., “Vivir la naranja”, “La hora de Clarice Lispector”, próloga y traduce Ana María Moix, bajo la revisión de Myriam Díaz-Diocaretz, Barcelona: Anthropos, 1995

Cuesta Abad, J. M. *Poema y enigma*. Madrid: Huerga y Fierro, 1999.

Derrida, J. *La diseminación*, (1975). Traduce José María Arancibia, Madrid: Fundamentos, 1997.

Heidegger, M. *Arte y poesía*. Traducción y prólogo de Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica: México, 1958.

Kristeva, Julia, *El genio femenino. La vida, la locura, las palabras*. Traduce Jorge Piatigorsky, Buenos Aires: Paidós, 2000.

Maillard, Ch. *Creación por la metáfora. Introducción a la Razón Poética*. Barcelona: Anthropos, 1992.

Molinos, M. de. Libro primero, cap. XVII, *Guía espiritual*. Barcelona: Barral, 1974.

Nietzsche, F. Prólogo, *Aurora*. Madrid: Edaf, 1996.

Lispector, C. *Agua viva*. Traduce Haydée M. Jofre Barroso, Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1975.

_____. *A paixão segundo G. H.* Texto anotado por Ola de Sá, Edição Crítica Benedito Nunes, Florianópolis SC. Brasil: Editora de UFSC, Campus Universitario-Trindade., 1988.

_____. *Un soplo de vida*. Traduce Mario Merlino, Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

_____. *La hora de la estrella*. Traduce Ana Poljak, Madrid: Ediciones Siruela, 2000.

_____. *La pasión según G. H.* Traduce Alberto Villalba, Barcelona: Muchnik Editores, 2001.

_____. *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Traduce Cristina Sáenz de Tejada y Juan García Gayo, Madrid: Ediciones Siruela, 2001.

_____. *Cerca del corazón salvaje*. Traduce Basilio Losada, Madrid: Siruela, 2002.

- ____. *La manzana en la oscuridad*. Traduce Elena Losada, Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- ____. La actualidad del huevo y la gallina, *Revelación de un mundo* (1967-1973). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2004.
- Perez, R. "Clarice Lispector", *Escritores brasileiros contemporâneos*. Revista e Ampliada, Vol. II, Brasil: Civilização Brasileira, 1971.
- Porete, M. *El espejo de las almas simples*. Barcelona: Icaria, 1995.
- Rimbaud, A. *Una temporada en el infierno*. Traduce Nicolás Suescún, Bogotá: El Áncora Editores, 1994.
- Zambrano, M. *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*. Barcelona: Anthropos, 1986, p. 196.
- ____. *Claros del bosque*. Barcelona: Seiz Barral, 1986, p. 2. PDF
- ____. *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela, 1998.
- ____. *Filosofía y poesía*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- ____. *De la aurora*. Tabla Rasa, 2004.
- ____. *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ____. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 2005.
- ____. *Islas*. Madrid: Verbum 2007.

Incompetentes para a vida? Figurações de alteridade em Clarice Lispector e Christa Wolf

Rosani Ketzer Umbach

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM – Brasil
rosani.umbach@ufsm.br

RESUMO

A proposta deste artigo é elaborar reflexões acerca de figurações de alteridade e subjetividade no conto *A bela e a fera ou a ferida grande demais* e no romance *A hora da estrela*, ambos de Clarice Lispector. Em uma aproximação crítica com essas obras no que se refere à temática, será analisado, ainda, o romance *Em busca de Christa T.*, de Christa Wolf, a partir das concepções de alteridade elaboradas por Gayatri Spivak e outros.

PALABRAS CHAVE: Clarice Lispector; Christa Wolf; alteridade; silêncio; repressão.

ABSTRACT

This work intends to elaborate some reflections about figurations of otherness and subjectivity in the tale *A bela e a fera ou a ferida grande demais* and in the romance *A hora da estrela*, both of Clarice Lispector. In a critical approximation to these works in relation to this theme, it will be analyzed further the romance *Em busca de Christa T.*, of Christa Wolf, considering, among others, Gayatri Spivak's concepts about otherness.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Christa Wolf; otherness; silence; repression.

RESUMEN

Este trabajo pretende elaborar reflexiones sobre figuraciones de la alteridad y la subjetividad en el cuento *A bela e a fera ou a ferida grande demais* y en la novela *A hora da estrela*, ambos de Clarice Lispector. En una aproximación crítica a estos trabajos en relación con el tema, será analizada más lejos, la novela *Em busca de Christa T.*, de Christa Wolf, a partir de los conceptos de alteridad elaborados por Gayatri Spivak, entre otros.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector; Christa Wolf; alteridad; silencio; represión.

Introdução

Em seu ensaio intitulado *Can the Subaltern speak?*, de 1988, a estudiosa indiana Gayatri Spivak critica certas concepções da epistemologia ocidental, estabelecidas como norma reguladora para outras visões de mundo, como, por exemplo, a universalização do conceito de sujeito. No mencionado texto, Spivak concentra-se na dupla opressão da mulher do sul asiático e argumenta que ela está condenada ao silêncio como vítima tanto pela tradição patriarcal nativa como pela repressão sociopolítica exercida pelo

imperialismo britânico na região. Essa circunstância, a de ser duplamente dominada, impossibilitaria uma descrição histórica adequada de sua situação.

A dupla dominação da mulher também ocorre em outras regiões de tradição patriarcal, notadamente em países sob o jugo de ditaduras, como no Brasil durante o regime militar (1964-1985) e na extinta República Democrática Alemã – RDA durante o regime socialista (1949-1990). São originárias desses países, respectivamente, as escritoras Clarice Lispector e Christa Wolf, ambas de reconhecimento internacional. Tanto a brasileira Lispector (1920-1977) como a alemã Wolf (1929-2011) trabalharam questões de alteridade em suas obras.

Alteridade, identidade, sujeito: entrelaçada a todos esses conceitos, está implícita na epistemologia ocidental uma ideia de subjetividade, de acordo com a qual o sujeito já não é mais compreendido como ser racional e autônomo, seguindo a tradição filosófica de Descartes (1596-1650), e sim como resultado de ações e como construção ou efeito da ideologia e da linguagem, conforme entendimento da filosofia pós-idealista do século XIX, com o advento dos estudos de Schopenhauer, Nietzsche e Marx e o início da psicanálise de Freud.

A mais influente definição de sujeito como constructo ideológico talvez tenha sido concebida pelo filósofo marxista Louis Althusser (1970), que definiu a ideologia como a soma das relações imaginárias que conectam o indivíduo às suas condições reais de existência, “interpelando” os indivíduos concretos como sujeitos concretos. Ao reagir a essa “interpelação”, o indivíduo se identificaria com a posição que lhe foi designada pela ideologia e dessa forma se “constituiria” como sujeito. Nessa linha de raciocínio, Paul Ricouer (1990: 71) estabelece uma associação entre consciência e ideologia quando afirma ser impossível que uma tomada de consciência se efetue de outra forma que não através de um código ideológico. Além disso, existiria uma inquestionável ligação entre ideologia e realidade social: “a ideologia é um fenômeno insuperável da existência social, na medida em que a realidade social sempre possuiu uma constituição simbólica e comporta uma interpretação, em imagens e representações, do próprio vínculo social” (Ricouer 1990: 75).

Nos estudos de Althusser, os “aparelhos ideológicos de estado” seriam as instituições que levam os sujeitos a interpretar ilusoriamente suas ações como autônomas e decisivas para um todo abrangente, ao passo que eles próprios seriam apenas funcionários substituíveis no sistema. No entanto, de acordo com a concepção althusseriana, o indivíduo depende de uma rede de relações imaginárias na qual está envolvido e da qual pode participar, constituindo-se então como sujeito ao identificar-se com a posição que lhe é atribuída.

Essa identificação com posições que são atribuídas aos sujeitos pode ser observada tanto no conto *A bela e a fera ou a ferida grande demais* como também no romance *A hora da estrela*, em ambos dos quais coexistem personagens com atribuições de “belas” e outras, de “feras”, geralmente com alguma “ferida”. Por meio delas, evidenciam-se as injustiças sociais configuradas nessas obras tardias de Clarice Lispector, que as deixou como legado aos leitores pouco antes de sua morte em 1977.

Clarice Lispector e as feridas da alteridade

Em *A bela e a fera ou a ferida grande demais*, um dos contos do livro póstumo de Clarice Lispector, publicado pela primeira vez em 1977, a alteridade e a exclusão

social são temas evidentes. O conto é apresentado por uma voz narrativa que emprega verbos em terceira pessoa para se referir às personagens, caracterizando-se como onisciente e distanciada da ficção. Essa voz controla o saber sobre o espaço, os pensamentos e as falas das personagens e, por meio de *flashbacks* e antecipações, lança luzes sobre o tempo passado, presente e futuro. Isso possibilita um entrecruzamento exterior e interior ao longo da narrativa, que permite ao leitor acompanhar não só a ação das personagens, mas também suas reflexões e memórias.

A trama é tecida a partir da personagem Carla de Sousa e Santos, uma mulher rica de 35 anos de idade, esposa de um banqueiro, que se acredita em uma posição estável: “estou casada, tenho três filhos, estou segura.” (Lispector 1995: 65). Além disso, considera-se linda, um exemplar único em meio aos “milhões de unidades de gente linda”, sabendo, também, que pertence a um círculo tradicional de pessoas influentes:

Ela tinha um nome a preservar: era Carla de Sousa e Santos. Eram importantes o “de” e o “e”: marcavam classe e quatrocentos anos de carioca. Vivia nas manadas de mulheres e homens que, sim, que simplesmente “podiam”. Podiam o quê? Ora, simplesmente podiam. E ainda por cima, viscosos pois que o “podia” deles era bem oleado nas máquinas que corriam sem barulho de metal ferrugento. Ela, que era uma potência. Uma geração de energia elétrica. Ela, que para descansar usava os vinhedos do seu sítio. Possuía tradições podres mas de pé. (Lispector 1995: 65).

É uma personagem que se sente bela e poderosa, estando ciente de pertencer a uma classe social de alto poder aquisitivo: incorpora valores sociais conservadores, os quais quer preservar, e nutre um sentimento de classe, de superioridade em relação aos seus semelhantes. Circula entre as pessoas de seu meio, no qual, como mulher, desempenha funções decorativas, ao contrário do marido, um “self-made man” que alcançou sua posição “por muito trabalho”. Percebe-se uma visão de mundo excludente, de acordo com a qual os valores prestigiados “entre os ‘dela’, isto é, de sua classe social,” são riqueza e “certa pose de dignidade”.

A narrativa abarca um curto período de tempo, das quatro às cinco horas de uma tarde de maio. Esse período corresponde ao tempo de espera de Carla, que sai do salão de beleza do Copacabana Palace Hotel às quatro horas e se dá conta de que havia pedido a seu motorista para buscá-la uma hora mais tarde. Carla pensa em pegar um táxi, mas, no momento, tem em sua bolsa apenas uma nota de quinhentos cruzeiros, para a qual nenhum motorista de táxi teria troco. Assim, decide ficar em pé na rua para apreciar o ar fresco. Enquanto espera, um mendigo – sem uma perna e com uma “redonda ferida aberta” – para diante de Carla e lhe pede “um dinheiro” para poder se alimentar. Ela, então, lhe estende a nota de quinhentos cruzeiros, deixando o mendigo perplexo com tamanha quantia, a balbuciar qualquer coisa incompreensível.

Diante da ferida na perna do homem, Carla sente-se ameaçada, “completamente exposta” (Lispector 1995: 66) ao mundo dos “outros”, que é muito diferente do seu. Neste outro mundo, as pessoas não sabem inglês, não comem caviar, nem bebem champanhe e, muito menos, fazem esportes de inverno na Suíça. Ao contrário, têm de mendigar para sobreviver. Assim, a presença do mendigo reforça a diferença entre as classes sociais no conto.

Esse contato com o mendigo, que simboliza a vítima de um processo econômico, desperta na personagem a consciência sobre a condição social que lhe é inerente, fazendo-a perceber que vive em um mundo no qual predominam falsas aparências e relacionamentos superficiais pautados pelos bens materiais e pela futilidade: “A cabeça dela era cheia de festas, festas, festas.” (Lispector 1995: 67). Já o mendigo ferido na perna pensava em “comida, comida, comida boa, dinheiro, dinheiro”. Ao reconhecer a existência desse outro mundo, surge-lhe o “pensamento feito de duas palavras apenas: ‘Justiça Social’”.

A noção de justiça social no Brasil, um país extremamente injusto sob o ponto de vista econômico, muitas vezes sofre um deslocamento em favor do discurso de ascensão social por esforço próprio, como no caso do “self-made man”. Ao discorrer sobre a estrutura do conceito, Luis Fernando Barzotto (2003) considera que a justiça social: a) regula as relações do indivíduo com a comunidade; b) tem por objeto o bem comum; c) diz respeito à prática de mútuo reconhecimento no interior de uma comunidade; d) o *alter* (o outro) é o sujeito beneficiado na relação de justiça; e) seu dever é a reciprocidade; f) sua adequação é a dignidade humana. Trata-se, pois, nas palavras do jurista, da “consciência de um dever de justiça para com o outro em virtude da sua simples humanidade”. Na justiça social, este outro, o sujeito, seria considerado “simplesmente como uma pessoa humana membro da comunidade”.

Sendo o bem comum o objeto da justiça social, é interessante verificar seus pressupostos. Um deles seria o da igualdade, ou seja, deveria haver uma sociedade de iguais, em que o outro é levado em consideração simplesmente por sua condição de pessoa humana, membro da comunidade, independentemente de sua condição econômica. No entanto, existem comportamentos que são considerados contrários ao bem comum, entre os quais Shell (1973: 119) destaca: “enriquecimento ilegal à custa dos concidadãos, luta pelos interesses parciais sem levar em conta as consequências para os concidadãos ou as gerações futuras, destruição de valores, por exemplo, por meio de vandalismo estúpido” (tradução minha).

É importante ressaltar que, de acordo com Shell, o bem comum pode ser considerado equivalente ao processo democrático, que inclui opinião pública, universalidade e responsabilidade. Isso significa que a condição para que haja o bem comum é que a sociedade não esteja profundamente dividida. Para o autor, não faz sentido falar em bem comum onde a estrutura de ordem existente é completamente alheia e hostil a segmentos importantes da população, o que gera a injustiça social.

Escancarada no conto pela presença do mendigo, a injustiça social desestabiliza Carla, que tenta “pensar em outra coisa e esquecer o difícil momento presente” (Lispector 1995: 68). Suas reflexões tempestuosas se direcionam ora contra sua própria classe – “Que morram todos os ricos! Seria a solução, pensou alegre.” –, ora contra os pobres: “Teve uma vontade inesperadamente assassina: a de matar todos os mendigos do mundo! Somente para que ela, depois da matança, pudesse usufruir em paz seu extraordinário bem-estar.” (Lispector 1995: 68) Por outro lado, culpada, tenta se justificar: “Eu não sou ruim! Sou um produto nem sei de quê, como saber dessa miséria de alma?” (Lispector 1995: 70) Em meio à torrente de pensamentos, rememora o próprio passado, chegando aos questionamentos sobre sua identidade: “Afinal de contas quem era ela?” (Lispector 1995: 71) Acaba identificando-se com o homem ferido na perna: – “Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga?” Mesmo afirmando que “nunca mais seria a mesma pessoa” e que o mendigo seria agora seu

“*alter ego*” (Lispector 1995: 72), Carla retoma a sua vida ao embarcar no carro refrigerado com o qual “seu” José, o chofer, vem apanhá-la. Entretanto, a protagonista não abandona suas reflexões: “Ter uma ferida na perna – é uma realidade.” Seu pensamento continua girando em torno do mendigo, cuja identidade agora lhe parece relevante, pois de repente lhe ocorre: “nem me lembrei de perguntar o nome dele” (Lispector 1995: 73).

Percebe-se que Carla passa por um processo de identificação com o pedinte, reconhecendo-se nele durante suas reflexões, tanto que ele se torna seu *alter ego* (outro eu). Segundo definições da área da psicologia, verificam-se duas acepções relacionadas ao conceito de identificação. A primeira, mais abrangente, designa “uma fase de *reconhecimento* no decorrer das lembranças”. Na segunda acepção, mais relacionada à área da psicanálise, identificação designa “um processo, durante o qual um indivíduo, de forma mais ou menos inconsciente se coloca por algum tempo no lugar de outro pelo vínculo emocional, a fim de pensar ou agir como essa pessoa ou de imaginar como isso seria” (Fröhlich 1994: 212 – tradução minha). Ambas as acepções parecem adequadas para descrever o processo vivido pela personagem Carla durante o período em que está “completamente exposta” ao homem com sua “enorme ferida na perna”, esperando pela chegada do motorista (Lispector 1995: 66).

Em termos de alteridade, pode-se dizer que o mendigo representa, no conto, o outro, a fera que perturba, assusta e causa grande mal-estar em Carla, que até então vivia em um mundo próprio, entre os de sua classe social, a qual prescreve um paradigma de valores e percepções culturais capazes de motivar as diferenças. Sendo considerado um estranho nessa classe, o homem ferido na perna é percebido por ela inicialmente como ameaça, como elemento desestabilizador. Ao longo do seu processo de reflexão, entretanto, ocorre uma identificação de Carla com o mendigo, no sentido de que ela desperta sua sensibilidade para o reconhecimento desse outro. Isso vem ao encontro das ideias desenvolvidas por Sidekum (2006: 113): “Falar da alteridade implica, antes de tudo, repensar nossos paradigmas em relação à cultura e de suas instituições como a política, economia, educação, direito, etc.”. É repensando os próprios paradigmas que Carla consegue vencer o seu temor diante do perigo que o mendigo representa, colocando-se no lugar dele e se reconhecendo em sua miséria.

Como no conto de 1977, Clarice Lispector também explora questões como alteridade e exclusão social em seu romance *A hora da estrela*, publicado no mesmo ano. Aqui, é o personagem-escritor Rodrigo S. M. que se depara com um momento “difícil”: o atropelamento seguido da morte de Macabéa, uma datilógrafa de origem humilde cuja história ele resolve escrever, tecendo ao mesmo tempo comentários a respeito de como concebe sua personagem.

Não é a história de uma bela, ao contrário: é de uma moça de dezenove anos com o “olhar de quem tem uma asa ferida” (Lispector 1993: 41). A asa ferida, símbolo da incapacidade de alçar voo, metaforiza a incompetência de Macabéa de se posicionar no mundo: “ela era incompetente. Incompetente para a vida.” (Lispector 1993: 39) Nascida em Alagoas, é levada para o Rio de Janeiro por uma tia beata, que lhe arranja emprego e morre pouco tempo depois, deixando-lhe como herança a submissão: “Do contacto com a tia ficara-lhe a cabeça baixa.” (Lispector 1993: 44)

Percebe-se que a voz narrativa em primeira pessoa se apresenta como escritor, referindo-se às personagens em terceira pessoa e caracterizando-as a partir de sua perspectiva. Essa voz controla o saber sobre a história que está sendo narrada e,

valendo-se de *flashbacks* e antecipações, mostra o tempo passado das personagens, seu presente e até mesmo episódios futuros. Isso permite ao leitor acompanhar não só a ação que se desenrola, mas também as reflexões do narrador-escritor.

Na descrição de sua personagem, o narrador-escritor é incisivo em destacar os aspectos negativos com os quais a compõe: “a datilógrafa tem o corpo cariado” (Lispector 1993: 51), “cara de tola, rosto que pedia tapa” (Lispector 1993: 39), aspecto “pardacento” e com manchas, seu cheiro é “murrinhento” pela falta de asseio – “era um pouco encardida pois raramente se lavava” – além de sua completa desumanização, já que vive por instinto: “Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é um cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única coisa que queria era viver. Não sabia para que, não se indagava.” (Lispector 1993: 42). Apesar de trabalhar como datilógrafa, Macabéa é semianalfabeta e não compreende o mundo ao seu redor, vivendo instintivamente e de forma totalmente alienada: “Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável.” Além disso, “falava, sim, mas era extremamente muda” (Lispector 1993: 44), sem capacidade de argumentação, mesmo quando ela é brutalmente dispensada do trabalho pelo chefe grosseiro, motivo pelo qual o narrador se mostra irritado: “Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente.” (Lispector 1993: 41)

Além de obediente, Macabéa é crente, mas não tem consciência sobre sua crença: “ela acreditava. Em quê? Em vós, mas não é preciso acreditar em alguém ou em alguma coisa – basta acreditar. Isso lhe dava às vezes estado de graça. Nunca perdera a fé” (Lispector 1993: 41). Talvez derive daí o seu nome, provavelmente uma referência aos macabeus descritos em dois livros da Bíblia. O segundo livro, chamado 2. Macabeus, descreve as perseguições e os martírios dos judeus sob os selêucidas, que tentaram impor a cultura helenística na Judeia. De acordo com *O atlas da Bíblia*, “Os relatos do sofrimento dos macabeus são tão impressionantes e sinistros neste livro que deram origem ao termo *macabro*, derivado de macabeus” (Biblica 2009: 381).

Macabra é também a vida de Macabéa, e sinistra, a sua morte. Em seus comentários sobre a constituição da personagem, o narrador-escritor deixa clara sua intenção de denúncia, embora inicialmente não explicita seu teor: “Há poucos fatos a narrar e eu mesmo não sei ainda o que estou denunciando.” (Lispector 1993: 43) Logo adiante, porém, expressa claramente seu propósito: “através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo”. (Lispector 1993: 49) Uma referência ao livro *Humilhados e Ofendidos* (Lispector 1993: 56), publicado em 1861 por Dostoievski, corrobora a intenção do narrador de destacar a dura realidade enfrentada pelas pessoas oriundas das classes desfavorecidas da sociedade. O horror à vida miserável de Macabéa funciona como motor da denúncia, pois o escritor se sente culpado diante de tamanha desigualdade social: “(Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga o fato de eu não a ser, sinto culpa como disse num dos títulos.)” (Lispector 1993: 54).

O confronto com a “asa ferida”, com a injustiça social, desestabiliza o narrador, provocando nele, além do sentimento de culpa, um questionamento sobre seu papel de escritor diante da miséria alheia: “A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar mas deve haver um réu.” (Lispector 1993: 55) Sente então a necessidade de explicitar essa miséria econômica e social a fim de se redimir. Em seus comentários, porém, evidencia-se seu preconceito em relação à personagem, que define como ignorante: “limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda

feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário.” (Lispector 1993: 29) De certa forma, o narrador demonstra intolerância e má vontade com a sua personagem, não lhe concedendo o direito de migrar para tentar melhorar de vida na cidade grande.

Para Rodrigo S. M., Macabéa representa o outro, o diferente, o que ele gostaria de ignorar, mas que acaba se incorporando a ele: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um ruflar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo.” (Lispector 1993: 37) Ocorre assim uma transfiguração da personagem no escritor por meio do espelho, cujo significado simbólico está relacionado à busca da identidade, à autocontemplação e à reflexão sobre si mesmo. Essa identidade se constrói pela alteridade, por meio do choque com o outro.

Como a personagem Carla no conto *A bela e a fera ou a ferida grande demais*, Rodrigo S. M. passa por um processo de identificação com Macabéa ao tentar se colocar no lugar de sua personagem, a vítima do atropelamento: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a flauta doce em que eu me enovelarei em macio cipó.” (Lispector 1993: 35)

Com base no conceito de identificação elaborado por Fröhlich (1994: 212), transfigurar-se em Macabéa, identificar-se com ela significa para Rodrigo submeter-se a um processo durante o qual ele se coloca no lugar dela para poder pensar como ela ou imaginar como isso seria. A flauta doce que o escritor espera alcançar talvez simbolize o encanto provocado por esse instrumento musical e, por extensão, pela arte em geral. Na mitologia grega, o inventor da flauta é Pã, o deus dos bosques, campos, rebanhos e pastores que usava o instrumento para encantar ninfas, homens e animais, sendo que até mesmo os deuses se regozijavam de sua sonoridade. Representado com orelhas, chifres e pernas de bode, o amante da música também era temido por aqueles que necessitavam atravessar as florestas à noite, pois as trevas e a solidão lhes causavam temor, mesmo sem causa aparente. Esses temores eram atribuídos a Pã, derivando-se daí o nome pânico.

Da mesma forma como se transfigura em Macabéa, em certo momento Rodrigo se mostra “cansado de literatura”, afirmando ter de “interromper esta história por uns três dias”, durante os quais fica “sozinho, sem personagens”. Nesse período, então, consegue desincorporar sua criatura: “despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. Despersonalizo-me a ponto de adormecer” (Lispector 1993: 88-89). Essa despersonalização, porém, não é duradoura, pois o narrador sente falta de Macabéa assim que “emerge” novamente, voltando à consciência.

Nesse episódio nota-se em Rodrigo um movimento da inconsciência para a consciência que, para Fröhlich (1994: 91), é a síntese de processos da experiência subjetiva que abrangem não só a própria experiência, mas também as formas de experiência em episódios de percepção, pensamento e ação, o direcionamento da experiência em relação às necessidades, interesses e expectativas, além do grau de clareza com o qual se apresentam os conteúdos da experiência. Em *A hora da estrela*, a consciência assim compreendida não é atribuição de Macabéa, pois ela não pensa, não sabe o que ou quem é, vive por instinto e, em dada circunstância, nas palavras do narrador-escritor, “só sabia que não podia ver sangue, o resto fui eu que pensei” (Lispector 1993: 89).

A Macabéa falta, pois, a autoconsciência: “Só uma vez se fez uma trágica pergunta: quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar.” (Lispector 1993: 48) Sem essa consciência de si, não há individualidade – uma instância que Manfred Frank (1986: 100) descreve como cronologicamente fluída, que se constrói num contexto social, sendo comunicável e descentralizada, isto é, sem núcleo sólido ou identidade fixa. Essa identidade deveria ser gerada por cada indivíduo como realização própria, sem que isso seja necessariamente alcançado em cada caso. Essencial para essa realização seria a autoconsciência do indivíduo, um conhecimento reflexivo, no qual a pessoa se concentraria conscientemente em si mesma numa posição objetiva.

Esse conhecimento de si, a autoconsciência, não impede a busca incessante por reconhecimento do eu pelo outro, apenas cria um distanciamento e uma compreensão acerca do fenômeno. De qualquer forma, é inegável, segundo a concepção de Frank, a influência do contexto social no qual a individualidade é construída. Pelo fato de Macabéa estar em uma condição de vulnerabilidade e não entender o que se passa a seu redor, ela se torna vítima do sistema excludente no qual vive.

Retomando os estudos desenvolvidos por Althusser, percebe-se uma clara atribuição de papéis aos personagens no romance. Rodrigo pertence a um estrato social privilegiado, sem grandes preocupações acerca de sua existência, ao passo que a personagem criada por ele leva uma vida miserável e tem de lutar para sobreviver. Sem recursos intelectuais e financeiros, resta-lhe uma vida vegetativa e sem reconhecimento. Apenas na hora de sua morte, estendida no asfalto depois do atropelamento, algumas pessoas se agrupam em torno de Macabéa, porém “sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência” (Lispector 1993: 100).

Em Macabéa não se configura a concepção lacaniana de sujeito constituído por meio da linguagem. Essa concepção parece estar na base de algumas protagonistas nos romances da escritora alemã Christa Wolf. Em tais romances, as personagens são apresentadas como sujeitos inseridos em relações de submissão, mas transformam-se em sujeitos conscientes quando reconhecem sua dependência dessas relações que lhe são impostas pelo meio em que vivem. Reconhecendo seu envolvimento nessa rede de ligações, tomando consciência acerca de sua submissão é que as personagens adquirem voz e identidade próprias ou, quando isso não é possível, sucumbem. É o que se percebe em Christa T., uma das protagonistas do romance de Christa Wolf.

Christa Wolf e o silêncio da alteridade

O caráter simbólico da voz na obra de Christa Wolf já pode ser verificado em um de seus primeiros romances, *Nachdenken über Christa T.*, de 1968.¹ Nele, há duas personagens centrais: a narradora-personagem, cujo nome não é revelado, e sua colega de faculdade e amiga Christa T., que, depois de uma vida intensa morre vitimada por leucemia aos 35 anos de idade. Após sua morte, a narradora-personagem, uma escritora, propõe-se a “resgatar” do esquecimento a memória dessa amiga, que anteriormente também havia sido sua companheira de estudos. Valendo-se de anotações de diário e fragmentos de textos encontrados no espólio de Christa T., a personagem compõe uma espécie de biografia, na qual a amiga é apresentada como tendo sido exemplar, não no

¹ Neste artigo, utiliza-se a tradução brasileira do romance, de Andreas Amaral, que tem como título *Em busca de Christa T.* e foi publicada em São Paulo pela Art Editora em 1987.

sentido da acomodação às circunstâncias reinantes, mas sim por ter procurado manter sua individualidade e sua autonomia apesar das imposições externas.

Na breve introdução que faz à sua narrativa, a escritora-personagem justifica sua escrita sobre a amiga afirmando que não o faz por ela, já que está morta, mas sim porque “nós precisamos dela” (Wolf 1987: 8). O “nós” parece incluir não apenas os leitores, mas sobretudo a geração das pessoas que vivenciaram o mesmo período histórico representado na obra e que passaram pelas profundas transformações que ocorreram na Alemanha com a Segunda Guerra Mundial.

Nascidas no final da década de 1920 numa região que hoje pertence à Polônia, ambas as personagens passaram a infância e a juventude sob o regime nazista e, ao final da Guerra, fugiram da região ocupada então pela União Soviética, fixando-se na parte oriental da Alemanha, onde foi estabelecida a República Democrática Alemã (RDA). As duas mulheres estudaram Germanística em Leipzig, onde foram colegas, preparando-se para serem escritoras.

No relato biográfico da narradora-personagem, Christa T. aparece como socialista convicta, cujo objetivo maior é a autorrealização no “novo mundo” (Wolf 1987: 53), isto é no socialismo implantado na RDA após o término da Segunda Guerra. Ela ambiciona ser escritora, pois seu sentimento é que “somente através da escrita consigo superar as coisas” (Wolf 1987: 37). Essa autorrealização por meio da escrita também está associada ao fato de Christa T. ver nessa profissão uma possibilidade de atuação social, no sentido de engajar-se na implementação dos ideais socialistas. Como prova de que Christa T. pretendia ser escritora, a narradora inclui textos atribuídos à personagem em sua narrativa, enfatizando que sua biografada tinha dom e talento para a escrita, além do domínio técnico necessário.

Apesar de a amiga ser uma escritora talentosa, ela sempre fracassa em suas tentativas de escrever. Se no início lhe falta a autoconfiança necessária e predominam as dúvidas porque se dá conta de sua “incapacidade de dizer as coisas como elas são” (Wolf 1987: 37), mais tarde impacienta-se com a estagnação da sociedade e com a ausência de perspectivas de concretização dos ideais socialistas: “Quando – se não agora? Quando se deve viver, se não no tempo que se tem à disposição?” (Wolf 1987: 72) Essa pergunta, formulada no verão de 1953 – uma referência ao histórico levante dos trabalhadores ocorrido em 17 de junho daquele ano na RDA e reprimido pelos tanques soviéticos – denota a desilusão de Christa T. em relação ao socialismo realmente existente, bem diferente daquele que havia sido idealizado durante a implantação do “novo mundo”. Na prática cotidiana, sua realização é sempre postergada para o futuro.

As frustrações cotidianas acabam desiludindo a personagem: “Tudo se opõe a mim de forma estranha, como um muro. Tateio as pedras com as mãos, nenhuma abertura. [...] Nenhuma abertura para mim.” (Wolf 1987: 72) Sentindo “um frio em todas as coisas”, Christa T. lança-se em outras atividades: auxilia o marido em suas tarefas de veterinário, dedica-se à educação das três filhas e à construção de uma casa nova. Entretanto, com frequência sente-se cansada, não tanto pelo que faz, e sim pelo que “deixa de fazer ou não pode fazer” (Wolf 1987: 136). Para a narradora, isso é um indício não só da doença que acometeu a amiga, mas muito mais da impossibilidade de sua autorrealização por meio da escrita.

O fato de Christa T. ter um grande “temor de palavras imprecisas, inexatas” (Wolf 1987: 168) e de ser “viciada em sinceridade” (Wolf 1987: 169) torna seus textos

inadequados para os órgãos de censura. Assim, ela não vê a possibilidade de manter-se sincera na escrita. A ordem é ater-se aos fatos, então ela questiona: “*Mas o que são fatos?* As marcas que os acontecimentos deixam no nosso íntimo. Essa era a sua opinião” (Wolf 1987: 169 – grifo no original). No entanto, essa opinião da personagem representa uma contestação à sociedade na qual ela está inserida, cuja política cultural rotula de “subjetivistas” aqueles escritores que não seguem suas diretrizes.

Diante de tais circunstâncias adversas, às quais não quer se submeter, Christa T. acaba perdendo um segredo vital para sua existência, na visão da narradora: “a consciência a respeito de quem ela realmente era. Ela se via diluída em uma infundável porção de frases e procedimentos mortalmente banais” (Wolf 1987: 154), que a impedem de se articular como sujeito, como escritora. A narradora constata que Christa T. a certa altura havia perdido “a paciência” e “a fé em si mesma” (Wolf 1987: 166) frente à discrepância entre o ideal e a realidade do socialismo: “O fato de ela não conseguir se resignar com os acontecimentos” seria um sinal claro de seu ceticismo em relação ao objetivo a ser alcançado no “novo mundo” (Wolf 1987: 53): “a diluição de todas as tramas e de todos os conflitos” (Wolf 1987: 156).

Voltando à concepção lacaniana de sujeito constituído por meio da linguagem, percebe-se que Christa T. possui o dom de expressar-se por meio da linguagem escrita. É, portanto, um sujeito que reconhece sua dependência das relações que lhe são impostas pelo meio em que vive. Ao tentar expressar-se com exatidão e sinceridade, discordando da ideologia reinante, porém, sua voz não é aceita pelos órgãos de censura e ela é condenada ao silêncio.

Estar consciente da própria submissão dentro de um sistema opressor evidencia que há uma compreensão de si, conforme também enfatiza Ricoeur (1990: 59), quando estabelece um confronto entre hermenêutica (interpretação) e ideologias: “Uma crítica das ilusões do sujeito, à maneira marxista e freudiana, não só pode, mas deve ser incorporada à compreensão de si.” A hermenêutica, no entanto, “só compreende o *cogito* quando mediatizado pelo universo dos signos”, afirma Japiassu (1990: 10): “a consciência não é imediata, porém mediata; não é uma fonte, mas uma tarefa, a tarefa de tornar-se consciente, mais consciente.”

Considerações finais

Nas obras aqui analisadas, a linguagem das personagens mostra-se como produto de suas consciências, de sua posição no mundo. As vozes que são impedidas de se manifestar ou expressar, seja por motivos econômicos ou políticos, revelam situações de alteridade e subalternidade, de não aceitação no espaço social.

Linguagem, mundo e consciência – para Gayatri Spivak, é no jogo desses três conceitos inconstantes que se articula o problema do discurso humano: “Não conhecemos um mundo que não seja organizado como linguagem, não operamos com outra consciência que não seja estruturada como linguagem – linguagem que não podemos possuir, pois também somos operados por essa linguagem.” (Spivak 2006: 103 – tradução minha) Na perspectiva da autora, a categoria da linguagem, e por extensão de texto e escrita, abarca as categorias de mundo e consciência, mesmo que ela seja determinada por estes. Porém, a ensaísta adverte que tal concepção de textualidade não significa uma redução do mundo a textos, livros ou a uma tradição linguística.

No conto analisado, *A bela e a fera ou a ferida grande demais*, ocorre uma transformação da protagonista por meio de sua conscientização acerca da exclusão social sofrida pelos mendigos. Antes se dedicando apenas a futilidades, ao encontrar o homem com a ferida na perna, Carla passa a refletir sobre o meio que a cerca e sobre sua atuação no mundo, conseguindo apreender de forma mais abrangente as mazelas sociais. Assim, tem condições de sair do “sono automático em que vivia” (Lispector 1995: 73) e perceber que também é vítima de um sistema patriarcal e injusto, no qual o capital domina as relações interpessoais.

No romance *A hora da estrela*, de forma idêntica ao conto, executa-se um processo de transfiguração do narrador-escritor em sua personagem, na medida em que ele assimila a essência de Macabéa em sua vida miserável, em sua condição de marginalizada, conscientizando-se sobre as desigualdades sociais e sobre a própria condição dentro de uma sociedade excludente que não reconhece as pessoas em situação de vulnerabilidade.

Já no romance *Em busca de Christa T.*, observa-se outro tipo de marginalização da personagem, que não é tanto de ordem econômica, como nos casos do mendigo e de Macabéa, mas de ordem política. Christa T. encontra-se em um espaço repressor em que não consegue desenvolver sua escrita, pois é tolhida em sua expressividade. Sentindo-se incompetente e sem perspectivas de autorrealização, acaba silenciada. Sua voz dissonante não encontra aceitação dentro da classe hegemônica dominante.

Diante de um mundo opressivo e patriarcal, tanto Macabéa quanto Christa T. não conseguem resistir e são silenciadas. A morte de ambas, respectivamente por atropelamento e por doença, é apenas a culminância de um silenciamento anterior, o de sua existência social, decorrente da inviabilidade das personagens de se articularem como sujeitos. Conscientes ou não de suas dependências, elas representam o outro, que deveria ser levado em consideração apenas por sua condição de ser humano, independentemente de sua condição econômica, social ou política.

Referências

Althusser, L., *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. 1970. Disponível em: http://web.archive.org/web/20070929102715/http://www.marxistische-bibliothek.de/louis_althusser.pdf. Acesso em: 23 dez. 2012.

Barzotto, L. F., «Justiça Social: gênese, estrutura e aplicação de um conceito», *Revista Jurídica Virtual* 48 (2003). Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/revista/Rev_48/artigos/ART_LUIS.htm#57. Acesso em: 07 jan. 2013.

Biblica, *O atlas da Bíblia: uma viagem histórica e social pelas terras bíblicas*. Consultor chefe Barry J. Beitzel. Trad. Mathias de Abreu Lima Filho et. al. Barueri: Girassol 2009.

Frank, M., *Die Unhintergebarkeit von Individualität*. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer 'postmodernen' Toterklärung. Berlin: Suhrkamp 1986.

Fröhlich, W., *Dtv-Wörterbuch zur Psychologie*. München: dtv 1994.

Japiassu, H., «Paul Ricoeur: filósofo do sentido» in: Ricoeur, P., *Interpretação e ideologias*. Org., trad. e apres. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves 1990, 1-13.

Lispector, C., «A bela e a fera ou a ferida grande demais» in: Lispector, C., *O primeiro beijo & outros contos*. 11ª ed. São Paulo: Ática 1995, 64-73.

Lispector, C., *A hora da estrela*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

Ricoeur, P., *Interpretação e ideologias*. Org., trad. e apres. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves 1990.

Shell, K., «Gemeinwohl» in: Görlitz, A. (Hrsg.), *Handlexikon zur Politikwissenschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1973, 116-119.

Sidekum, A., «Cultura e alteridade» in: Trevisan, A.; Tomazetti, E. (Org.) *Cultura e alteridade: confluências*. Ijuí: Ed. Unijuí 2006, 101-123.

Spivak, G., «Can the subaltern speak?» in: Morris, R. (ed.), *Can the subaltern speak? reflections on the history of an idea*. New York: Columbia University Press 2010, 21-79.

Spivak, G., *In other worlds*. New York: Routledge Classics 2006.

Wolf, C., *Em busca de Christa T.*, Trad. Andreas Amaral. São Paulo: Art, 1987.

Uma leitura paralela do amor pelas galinhas em Clarice Lispector e Javier Tomeo: Notas sobre “Uma história de tanto amor”, “El coleccionista de gallinas” e outros contos

Almerinda Maria do Rosário PEREIRA

Departamento de Linguística e Literaturas, Escola das Ciências Sociais
Universidade de Évora (Portugal)
almerindaportugal@gmail.com

RESUMO

Neste artigo indagaremos sobre o modo como Clarice Lispector (1920-1977) e Javier Tomeo (1932-2013)¹ integram nos seus contos (povoados amiúde por algumas preocupações ontológicas, relacionais e místicas), a figura da galinha. No rasto do amor da personagem humana por ela, procuraremos traçar o seu perfil, desenhar fusões possíveis entre o animal e o humano, assim como levantar um pouco do véu de uma eventual transcendência inerente a esta ave galinácea.

PALAVRAS CHAVE: Galinha, homem, amor, ovo, transcendência.

RESUMEN

En este artículo indagaremos sobre el modo como Clarice Lispector (1920-1977) y Javier Tomeo (1932-2013) integran en sus cuentos (habitados a menudo por preocupaciones ontológicas, relacionales y místicas), la figura de la gallina. A través del amor del personaje humano por ella, intentaremos llegar a su perfil, delinear fusiones posibles entre este animal y el humano, y desvelar una eventual trascendencia inherente a esta ave gallinácea.

PALABRAS CLAVE: Gallina, hombre, amor, huevo, transcendencia.

ABSTRACT

In this article we will inquire about the way Clarice Lispector (1920-1977) and Javier Tomeo (1932) integrate in their stories (full of frequent ontological concerns, relational and mystic), the chicken figure. Through the love from the human character towards her, we will try to trace its profile, draw possible fusions between this animal and the human being, and lift a bit of the veil of a possible transcendence related to this gallinaceous bird.

KEYWORDS: Chicken, man, love, egg, transcendence.

¹ Este artículo fue escrito dos meses antes del fallecimiento del escritor Javier Tomeo.

Introdução

O recurso ao animal, como personagem e ponto de partida das reflexões mais íntimas, é muito frequente em Clarice Lispector que passou parte da infância no Recife, tendo estado em permanente contacto com aqueles mais acostumados à convivência com o homem, nessa atmosfera tão peculiar que é a da ruralidade nordestina. Do outro lado do Atlântico, território primeiro da nossa brasileira de origem ucraniana, fomos encontrar o nome de Javier Tomeo, nascido numa outra geografia, feita de um outro nordeste, doze anos depois de Lispector. O homem de Huesca, apaixonado por Goya, está igualmente enamorado de todo um universo povoado pelo animal (vejamos neste vocábulo um adjetivo mais do que um nome); contudo, não é o lado monstruoso, aquele que caracteriza parte da sua escrita ficcional, que colocamos em diálogo com as narrativas claricianas, mas o seu lado doméstico, próximo de uma quotidianidade contígua ao humano. Neste sentido, elegemos as galinhas para fazer um cotejo entre estes dois escritores que, além de partilharem a mesma atração pelos animais, ganharam uma voz própria no universo da escrita, alheios a classificações e a qualquer género de “moda” literária.

Se Clarice Lispector dispensa apresentações (e doravante utilizaremos apenas o seu nome próprio), posto que a ela se lhe dedica este número, Javier Tomeo carece de uma breve introdução, não obstante ser ele um dos nomes maiores do género breve da atual literatura que se faz em Espanha. Autor de contos, mas também de crónicas jornalísticas e de romances adaptados ao cinema e ao teatro, o escritor aragonês tornou-se conhecido no estrangeiro, sobretudo a partir de *Amado Monstruo* (1984), e é hoje traduzido em quinze línguas, tendo a sua obra recebido vários galardões a nível nacional. Caracteriza-a o recurso constante a uma dialética *eu/outro* onde, muitas vezes, assume o protagonismo a personagem eivada do animal, da deficiência ou do monstruoso. Tomeo move-se entre as faunas mais diversas, com a tranquilidade de um caracol, como cabe a um sábio octogenário da sua estirpe. Fá-lo com singeleza, apoiando-se não raro num universo simbólico, roçando o lírico, ainda que o humor (quantas vezes o mais negro?) seja muitas vezes por si convocado, com a cumplicidade do leitor.

Nas páginas que se seguem, veremos que pontos de tangência entre a sua obra e a de Clarice Lispector poderão ser postos em evidência através da figura aparentemente simples das galinhas, essas aves cuja inteligência comumente se menospreza e cujo destino é bem familiar ao prato quer de pobres, quer de ricos. Indagaremos, pois, com o seu permeio, sobre a visão dos escritores no que concerne a relação do homem consigo mesmo, com o outro e com o cosmos. Teremos como base os seguintes contos de Clarice Lispector: “Uma história de tanto amor” (2006: 127-129), “O ovo e a galinha” (2006: 46-54) e “Uma galinha” (1998: 30). Em relação a Tomeo, apoiar-nos-emos na seguinte seleção: “El coleccionista de gallinas” (2012: 613-617), “El Gallo (2)” (2012: 339-340), “El Gallo (Y 3)” (2012: 341-342), “El león enamorado” (2012: 581-582) e “La tristeza del gallo” (2012: 631-632).

1. Galinhas vs Galos

Mais do que uma comparação entre géneros, procuraremos neste ponto chegar a uma caracterização da galinha, partindo daquilo que ela é (ou não é) em oposição à sua versão masculina. Antes, porém, relembremos sinteticamente, através de Tomeo, a simbologia que foi tendo o macho galináceo ao longo da história da humanidade. “En

otros tiempos los gallos tuvimos un gran prestigio” (2012: 341) – começa por dizer a personagem, um galo chamado Nicanor, salientando a sua importância numa época em que ainda não existiam despertadores. A sua fama de vigilantes atentos ao aparecimento dos primeiros raios de sol tornou-se de tal modo eficaz que depressa eles se converteram também no símbolo da abundância. Nos países nórdicos, foram ainda emblema das virtudes guerreiras dado o seu papel de aviso à chegada do invasor gigante. Para os cristãos, os galos são arautos da luz de Cristo pois que anunciam a vinda do sol depois das trevas. O galo hamletiano partilha do mesmo espírito cristão, dado que consegue, pelo seu canto, afugentar as bruxas na noite de Natal. Ora, se os galos são criaturas desta dimensão, capazes das mais estreitas conexões com o astro rei e até com a divindade, que lugar ocuparão as galinhas em relação a eles? Deduz-se, de uma primeira análise, que não haverá patamares acima do galo, pelo que a galinha lhe é necessariamente inferior. No comentário do galo machista de “Gallo (2)” essa inferioridade é anunciada e logo atacada pelo narrador interlocutor que vê nela, não uma inferioridade, mas uma forma elevada de soberania:

“- Al fin y al cabo, nosotros, los gallos, hemos pensado siempre como los kurdos.

- ¿Y qué decían los kurdos? – le pregunto escandalizado por su desfachatez.

- Decían – responde – que los hijos pueden llegar a ser príncipes, pero que las hijas, como máximo, sólo pueden ser madres.

- ¿Y os parece poco ese destino, mentecatos? – exclamo –. ¿Os parece poco ser madre? ¿No sabéis acaso que las madres, por el mero hecho de serlo, representan para sus hijos la divinidad en u forma tangible?” (Tomeo, 2012: 340)

A superioridade da galinha, a sua vizinhança com a divindade, está no facto de poder ser mãe. Veremos, adiante, como o ovo que esconde no seu corpo a projeta nessa esfera. Por ora, continuemos na senda do que a estigmatiza, do que lhe dá má reputação. A menina do conto “Uma história de tanto amor”, de Clarice, apercebe-se de outro equívoco quanto ao perfil das galinhas no momento em que nota que na gíria brasileira a palavra “galinha” se refere à mulher que se entrega a vários homens. E argumenta:

“- Mas é o galo, que é o nervoso, é quem quer! Elas não fazem nada demais! E é tão rápido que mal se vê! O galo é quem fica procurando amar uma e não consegue!” (2006: 128)

A promiscuidade não está, pois, na galinha, mas no galo, ou num narrador perverso de Tomeo, ou ainda no seu interlocutor, sempre pronto a piscar o olho com malícia:

“- Seguro que aquellas gallinas no os dejaban nunca en paz – le digo, guiñándole un ojo –. Todo el mundo sabe cuál es la fama de las gallinas.

- Pues te equivocas de medio a medio. Aquellas gallinas, por lo menos, nunca atravesaban el canal. Jamás penetraron en nuestro recinto. Permanecían siempre en el suyo. Éramos nosotros los que cuando llegaba el momento, pasábamos al otro lado.”(2012: 339)

“- Hay gallinitas tan pillas – me dijo, guiñándome el más pequeño de sus ojos –, que son capaces de poner huevos antes de cumplir los seis meses.”(2012: 615)

A galinha é impenetrável, nas duas aceções da palavra (com efeito, no ato sexual, por ausência de falo do macho, não há penetração, mas simples justaposição de cloacas). O seu desprezo em relação ao macho faz com que este experimente a angústia quase humana de nunca poder ter o amor verdadeiro, como no-lo diz Clarice em “Uma história de tanto amor”. Começamos a olhar o galo do ponto de vista do declínio: aquele que anuncia a luz do sol, a luz de Cristo, está condenado ao nervosismo, quer pelo peso dessa responsabilidade ancestral, quer por essa impossibilidade de encontrar o seu próprio norte num harém de galinhas. Este desequilíbrio enunciado por Clarice é corroborado por uma das narrativas mais fatídicas de Tomeo, “La tristeza del gallo”, que nos informa do pesar de um galo que, incapaz de superar a morte das galinhas, deixará provavelmente de ter ânimo para continuar a anunciar a alvorada dos dias, levando o forasteiro citadino, que buscava tranquilidade na natureza, a abandonar a quinta: “- Será pues mejor que regrese a la ciudad y aprenda a redimirme en el asfalto – decide Leandro –. Me parece que sobre esta granja nunca más volverá a brillar el sol.” (2012: 632).

As galinhas, essas, não sofrem por amor, pelo simples facto de não amarem. É Clarice quem nos chama a atenção para a sua singularidade: “As galinhas pareciam ter uma pré-ciência do próprio destino e não aprendiam a amar os donos nem o galo. Uma galinha é sozinha no mundo” (2006: 129). Como explicar então que perante essa falta de correspondência, os donos sejam capazes de um amor total em relação a elas? Como justificar a entrega da menina de Minas Gerais às galinhas Petronilha, Pedrina e Eponina? Como interpretar o suspiro de um colecionador de galinhas na sua confissão de que são as fêmeas que o apaixonam e não os galos? No ponto que se segue, procuraremos responder a estas questões, tentando uma incursão pelos meandros que favorecem a identificação do humano ao animal.

2. Galinhas vs Homens

Em primeiro lugar, procuraremos saber como nasce o amor; em segundo, como se operacionaliza; em terceiro, como se processa a identificação/fusão do galináceo com o humano.

Em “Uma história de tanto amor”, de Clarice, como em “El coleccionista de gallinas”, de Tomeo, a origem do amor está diretamente conectada com a ideia de conhecimento. Ambas as personagens aprendem a amar as galinhas porque as conhecem bem desde a infância, ou vice-versa: não sabemos com rigor o que vem primeiro, se o conhecimento se o amor. Em todo o caso, há, nesta relação, toda uma epistemologia do amor que nos aproxima de um Scheler (referimo-nos ao filósofo alemão Max Scheler [1874-1928] que se dedicou ao estudo das relações amor/saber), se tivermos em consideração que a qualidade da percepção necessária ao conhecimento é tanto mais apurada se, à maneira de um príncipezinho de Saint-Exupéry, virmos e escutarmos tudo com o coração, como o fazem de resto os protagonistas dos contos. Quando Clarice começa a sua narrativa com “Era uma vez uma menina que observava tanto as galinhas que lhes conhecia a alma e os anseios íntimos” (2006: 127), está a apresentar-nos o olhar amoroso e lírico da menina sobre as galinhas, mas com a aparência de um olhar científico, um olhar que é “observação”, isto é, etapa inaugural de todo um método

digno das ciências. Nicanor, o colecionador do conto de Tomeo, por seu turno, surpreende o seu interlocutor com a quantidade de detalhes que sabe sobre as galinhas, que resultam já de uma etapa de análise de conclusões.

Quer o amor nasça do ato de conhecer, quer o engendre, ele é um amor que coloca a personagem por breves momentos na pele do cientista que explora e questiona: a menina de Clarice cheira debaixo da asa da galinha para lhe detetar alguma doença no fígado; por outro lado, o colecionador de Tomeo faz-lhe massagens no bucho para lhe extrair os gases. Em ambos os casos, é no contexto da doença que o amor melhor se manifesta, e o cientista despersonaliza-se para dar lugar ao homem solidário que ama o próximo numa dinâmica a lembrar a dos cuidados paliativos:

“A tia continuava a lhe dar o remédio, um líquido escuro que a menina desconfiava ser água com uns pingos de café – e vinha o inferno de tentar abrir o bico da galinha para administrar-lhes o que as curaria de serem galinhas. A menina ainda não tinha entendido que os homens não podem ser curados de ser homens e as galinhas de serem galinhas (...).” (Lispector, 2006: 128)

“- Es mejor que nos deje solos – me pidió, decidiéndose por fin a recoger la gallina enferma.

Ni siquiera me acompañó hasta la puerta (...). Se sentó en el diván con la gallina entre los brazos y empezó a acunarla dulcemente.” (Tomeo, 2012: 617)

Mas o amor surge também “sexualizado” (ou “pré-sexualizado”). No conto de Clarice, a paixão pela galinha é propedêutica da paixão pelos homens. Estando associada ao universo da infância, de um mundo impúbere onde ainda não há o sexo oposto, a galinha é o recreio da menina que tem demasiado amor para dar. Ela é o substituto do homem, como se afirma na frase conclusiva do conto: “A menina era um ser feito para amar até que se tornou moça e havia os homens” (2006: 129). Em Tomeo, já o vimos, os matizes “sexualizantes” estão também presentes a cada piscadela de olho, quando o assunto é a fêmea. Contudo, os protagonistas dos contos em apreço estão longe de qualquer *penchant* zoófilo. Ora, se não haverá jamais qualquer possibilidade de enleio sexual, se não haverá, por outro lado, hipótese de cura para o animal que se ama na doença, que tipo de comunhão será possível quando se sabe que o destino último da galinha é o tacho?

Antes de tentarmos uma resposta, permitimo-nos uma passagem pelo conto “A Galinha”, também de Clarice, a fim de verificarmos a irreversibilidade desse destino fatal. A protagonista começa por ser-nos apresentada como uma galinha de domingo, ainda viva, por não passarem das nove horas da manhã. Quando se preparam para a degolar, ela escapa-se num voo desajeitado, acabando por ser capturada após algum tempo. No momento imediatamente posterior à captura, põe um ovo, comovendo assim o seu dono. A parturiente mereceria um carinho na cabeça, mas nunca até ao momento, ninguém se tinha lembrado disso. O homem tem, no entanto, um gesto de ternura quando proíbe a mulher de matar a galinha e transforma o animal na rainha da casa. A galinha fora salva pela maternidade (poderosa maternidade, como atrás foi visto); no entanto, o seu destino está apenas a ser adiado. Por mais que este homem tenha passado a amar a galinha, à semelhança da menina de Minas Gerais ou do colecionador Nicanor, ele é, tal como estes dois, impotente quanto à triste condição do animal. Em “Uma

história de tanto amor”, esta grande verdade é anunciada com a simplicidade de uma singela equação passível de ser escrita num pequeno quadro de ardósia:

“A menina ainda não tinha entendido que os homens não podem ser curados de ser homens e as galinhas de serem galinhas: tanto o homem como a galinha têm misérias e grandeza (a da galinha é a de pôr um ovo branco de forma perfeita) inerentes à sua própria espécie.” (2006: 128)

Clarice não abre um parêntesis para explicar em que consistem as “misérias”. Recorramos, uma vez mais, a Saint-Exupéry, para explicar o essencial do que pode ser essa miséria plural:

“Les hommes, dit le renard, ils ont des fusils et ils chassent. C’est bien gênant ! Ils élèvent aussi des poules. C’est leur seul intérêt. Tu cherches des poules ? (...) Ma vie est monotone. Je chasse les poules, les hommes me chassent. Toutes les poules se ressemblent, et tous les hommes se ressemblent.” (1945 : 77-78)

Domesticadas e comidas pelos homens, roubadas e igualmente comidas pelas raposas, as galinhas são sempre uma presa fácil, sobretudo as que não têm nome, as que são iguais a tantas outras e que, por se repetirem, não suscitam o afeto nas pessoas. As galinhas dos contos em apreço, porém, poderiam ser diferentes, por serem conhecidas na sua singularidade, por serem amadas; não obstante, ninguém tem a capacidade de as resgatar do que as condena. A galinha de “Uma galinha”, depois de um momento de grandeza, depois de um momento de enleio com o homem, volta a ser uma galinha igual a tantas outras, uma galinha esquecida, e a tal facto não será alheia a escolha do artigo indefinido para o título do conto. Era uma galinha com uma cabeça igual à da galinha que fora desenhada no início dos séculos, uma galinha que um dia mataram e comeram; simplesmente.

Ora, perante esta rutura, que tipo de simbiose é ainda possível estabelecer entre a galinha e o homem? Parece-nos, antes de mais, evidente que esta fusão só é experienciada por este último, dado que, como já vimos, a galinha não ama. Se em “El coleccionista de gallinas”, as duas personagens estão irmanadas por uma mesma solidão e, no contexto dos diferentes contos de Tomeo, conectadas pelo mesmo nome próprio, Nicanor, em “Uma história de tanto amor”, a galinha mescla-se na personagem da menina quando esta se dispõe a ingerir a sua carne e o seu sangue, como se de um ritual pagão se tratasse. O desejo de identificação do *eu* com o *outro*, que é a galinha, é tão forte que perpassa as naturais diferenças entre as espécies, numa atitude colonizadora do humano face ao animal. A comunhão entre realidades pertencentes a esferas diferentes é muito frequente em Clarice: a mulher que se deixa fertilizar pelo mar (2006:130-132) ou o rapaz com sede que beija a pedra da estátua nua (2006:138-140) são exemplos dessa mescla entre entidades pertencentes a categorias diferentes. O colecionador de Tomeo projeta o seu isolamento no seu amor pelas galinhas (“- Seguramente se habrá usted dado cuenta de que el amor que siento por mis gallinas es proporcional a mi soledad” [2012:617]), enquanto que a menina acredita que ao comer os bichos eles vivem dentro dela:

“Mas a menina não esquecera o que sua mãe dissera a respeito de comer bichos amados: comeu Eponina mais do que todo o resto da família, comeu sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida.

(...) Nessa refeição tinha ciúmes de quem também comia Eponina.”
(2006: 129)

Comida, desejo e posse juntam-se numa estranha tríade que não choca a lógica infantil, incapaz de compreender porém o alcance de simbologias inerentes a ela. O ato de comer a galinha, inicialmente condenável face ao olhar da criança (bastar-nos-á sobrevoar as histórias universais da literatura infantil, como *O Capuchinho Vermelho* ou *Hansel e Gretel*, para entender que o ato de comer/devorar está muitas vezes conectado com o mal), torna-se aceitável e até desejável, depois da explicação da mãe: “Quando a gente come bichos, os bichos ficam mais parecidos com a gente, estando assim dentro de nós” (2006: 128). A menina que se conforma com esse esclarecimento poderia ser a mesma que num vestido de primeira comunhão, as palmas das mãos unidas em direção ao céu, recebe com regozijo o corpo do Cristo que aprendeu a amar na catequese. O paralelismo pode ser forte, mas não deixa de ser uma coincidência feliz se atentarmos ao que pode ser a busca do sagrado em Clarice. Sobre esta questão, procuraremos refletir no ponto que se segue, sempre com Javier Tomeo como cotejo. Contudo, antes de o fazermos, permitimo-nos rematar o assunto da comida em Clarice com algumas considerações sobre os vínculos possíveis entre o ato de comer e o amor sexual e, inclusivamente, um género de êxtase, de deslumbramento, para além da carne. Numa das emissões do programa *De Cá Pra Lá*, da televisão brasileira, a escritora Nélida Piñón confessara que em Clarice o estar com fome era um sinal de vida e que depois do abastecimento de comida ela podia “plêiadar” a existência. Esta celebração da vida, ao contrário de consistir numa espécie de complacência no saborear de paladares requintados (Clarice sempre recusou para ela o adjetivo de sofisticada), era antes o modo de elevar a visceral necessidade de alimento a uma experiência da vida que, embora simples, estava sempre a uma passo de uma qualquer revelação. É deste modo que assistimos a uma Miss Algrave, no conto com o mesmo nome (2006: 145-151), desfrutar pela primeira vez de uma carne sangrenta e de um vinho italiano, depois de se deixar seduzir por um estranho ser de Saturno, ou, ainda, o homem bígamo e sempre “com vontade de mulher”, de “O Corpo” (2006: 152-158), gozar dos prazeres da mesa comendo sozinho um frango inteiro. O “ter muita fome”, neste conto, leva ao excesso sexual e ao excesso gastronómico culminando numa situação de suicídio. Estamos longe, todavia, do exagero de um Marco Ferreri (aludimos ao filme franco-italiano de 1973, “La grande bouffe”), mas reconhecemos na passagem do humano à animalidade uma forma de excesso batailliana que nos encaminha uma vez mais na direção do sagrado. É Cécile Guilbert quem no-lo explica num suplemento da revista *Philosophie* dedicado a Georges Bataille. Diz o seguinte:

“Qu’elle soit [la conduite] sexuelle, somptuaire ou sacrificielle, cette dépense de l’ordre de la souveraineté culmine dans la notion d’excès, pivot central de sa pensée désignant ce régime d’être passionnel par lequel l’homme accède au divin (...). Jamais défini mais mis en jeu – notamment à travers des expériences érotiques exaspérant la transe, la fièvre, la rage, l’ivresse –, l’excès est synonyme d’impossible. (...) Un délire insensé s’exauçant dans ce passage de l’humanité à l’animalité que représente la nudité – laquelle ouvre entre les êtres une blessure d’inachèvement qui est aussi une brèche de communication recrutée de fascination et de peur.” (Supplément, *Philosophie*, nº 68 [2013] pp.2-3)

Vejamos o que nos diz o ovo, objeto oculto do corpo da galinha, a respeito dessa busca do sagrado.

3. Galinhas e transcendência

Em “O ovo e a galinha”, o conto de Clarice mais enigmático, na sua própria ótica (veja-se a entrevista que a escritora concedeu, no ano em que viria a morrer, ao repórter Júlio Lerner, da TV Cultura, na qual confessa ser este conto um mistério para si mesma), a escritora refere-se ao ovo como a alma da galinha, a sua cruz e o seu sonho inatingível. Mais: ele é a forma de chegar a Deus:

“O ovo me vê. O ovo me idealiza? O ovo me medita? Não, o ovo apenas me vê. É isento de compreensão que fere. – O ovo nunca lutou. Ele é um dom. – O ovo é invisível a olho nu. De ovo a ovo chega-se a Deus, que é invisível a olho nu. – O ovo terá sido talvez um triângulo que tanto rolou no espaço que se foi ovalando.” (2006: 47)

Vimos anteriormente como a grandeza da galinha reside no seu ovo que é branco e tem a forma perfeita. A estas duas características, altamente simbólicas pela pureza que representam (a cor nívea e a forma circular são também evocadas noutros objetos quando se aflora a questão da plenitude: referimos, a título de exemplo a estranha personagem branca e pequena, Ixtlan, do conto “Miss Algrave”, a que já aludimos, que entra no quarto de uma mulher pudica em noite de lua cheia e lhe faz descobrir os seus próprios mistérios e os da vida, num género de fecundação do corpo pela luz), juntam-se outras mais, como a invisibilidade, o seu carácter silencioso e esquivo, e ainda uma série de contradições (de que se destaca a oposição origem da vida vs precariedade) que tornam o texto enigmático. Mas é a dimensão cósmica do ovo que é a todo o momento posta em relevo. Com efeito, são três os indicadores dessa pertença a um universo que nada tem de próximo com o galinheiro ou com a mesa da cozinha: a) o ovo deixa de existir mal é visto porque ele é como a luz da estrela já morta; b) o ovo é uma coisa suspensa que nunca pousa, como um projétil suspenso no espaço; c) a lua está cheia de ovos. Ora, estas particularidades do ovo fazem com que a galinha seja uma eleita por carregar em si o objeto invisível que é parte de uma cosmografia feita da mesma matéria do transcendente. A invisibilidade coabita com a impossibilidade, a mesma impossibilidade, talvez, de que falava Bataille, que é simultaneamente um hiato entre os indivíduos mas também vislumbre de oportunidade de comunicação. Se por um lado, a personagem narradora, membro que é da maçonaria dos que viram uma vez o ovo e o renegam para o proteger, nega a existência do ovo, por outro lado, como crente, ela coloca a divindade inteira, mãe de toda a existência, nesse mesmo ovo quando diz que a sua forma inicial poderia ter sido triangular, como a do olho de Deus que vê tudo. Através da galinha quase que chegamos ao mistério do ovo. De resto, é esse o seu único papel, segundo a visão da narradora:

“Fora de ser um meio de transporte para o ovo, a galinha é tonta, desocupada e míope. Como poderia a galinha se entender se ela é a contradição de um ovo? (...) Mas para a galinha não há jeito: está na sua condição não servir a si própria. Sendo, porém, o seu destino mais importante que ela, e sendo o seu destino o ovo, a sua vida pessoal não nos interessa.” (2006: 49)

Em Tomeo, diluídos os rasgos místicos que encontramos em Clarice, a associação da galinha ao cosmos é registada com particular humor num jogo de palavras que recupera o grande nome do heliocentrismo, no conto “El león enamorado”. A história é a seguinte: um escritor, que é também caçador, reencontra o leão que nunca

teve a coragem de matar, e descobre que ele está a sofrer por amor: é um apaixonado por galinhas. Admira-lhes os bicos inquietos e a capacidade de os seus cérebros se manterem intactos até à velhice. Lamenta por outro lado não ter nascido galo, mas alimenta a hipótese de galinhas e leões poderem vir a copular:

“Te gustan las gallinas. Los leones, enamorados de las gallinas, y los gallos enamorados de las leonas. El mundo regresará así a una nueva edad de oro.

- ¡Sí! – exclamó –. Una nueva edad de oro. No hay por qué desesperar. Leones y gallinas conseguiremos acoplarnos y llegará el día en el que los hombres conozcan a los gallileos.

- ¡Perfecto! ¡Gallileos! Dime, ¿quién ha encontrado ese nombre?

- Yo – dijo Fido, alzando su gran cabeza.

Y contemplando a la luz del ocaso reconocí que ni siquiera las verduras y su insólito enamoramiento habían conseguido arruinar completamente su vieja y legendaria majestad.” (2012: 582)

A alusão a uma nova idade de ouro, à figura de Galileu e à luz do ocaso transportam-nos para uma dimensão superior, mesmo que para tal se prescindia do ovo tão caro a Clarice. Essa ascense é conseguida através da penitência e do amor. Voltamos a estar no campo da impossibilidade que traz porém o vislumbre da possibilidade. Voltamos ao casamento entre realidades aparentemente incompatíveis, como se em tais fusões de desafiasse a natureza para uma nova ordem.

Esta galinha de Tomeo, apresentada pelo olhar talvez deformado do leão apaixonado, é uma galinha com mais cabeça do que a galinha clariciana apelidada, como vimos, de tonta. Na obra infantil *A vida íntima de Laura* (1974), ela tem mesmo como principal adjetivo o de “burrinha”. No entanto, é esta criatura profundamente ingénua, qual uma casta Macabéa de *A Hora da Estrela* (1977), que, pela sua pobreza de espírito e de corpo, está provavelmente mais próxima do caminho da transcendência ao qual só se terá acesso através da simplicidade levada quase até à nudez. Os adjetivos eventualmente depreciativos de Clarice são, no nosso ponto de vista, prova do seu profundo amor pela criatura virgem de artifício que tem como principal desafio a sobrevivência. E a sobrevivência torna-se numa espécie de vivência da vida mais em consonância com o sagrado do que a própria ação de viver. Ainda em “O ovo e a galinha”, Clarice faz novo esforço para entender este mistério:

“Ser galinha é a sobrevivência da galinha. Sobreviver é a salvação. Pois parece que viver não existe. Viver leva à morte. Então o que a galinha faz é estar permanentemente sobrevivendo. Sobreviver chama-se manter luta contra a vida que é mortal. Ser uma galinha é isso.” (2006: 48)

Há, neste fragmento, como aliás em todo o conto (e naturalmente em toda a obra de Clarice) uma tentativa de averiguação mística que é também reflexão sobre a linguagem, muito à maneira de um Lewis Carroll, como se se procedesse a um trabalho de desmontagem dos conceitos, a um tipo de decomposição sémica, capaz de chegar às conclusões mais puras. Vejamos o que diz Regina Pontieri a este respeito, num estudo intitulado *Clarice Lispector, uma poética do olhar*:

“Do ponto de vista do tema dominante, ambos [*A Paixão Segundo G.H. e O Ovo e a Galinha*] tratam do enfrentamento direto, insistente e

demorado de um olhar desnudador que – incidindo sobre o que de início se põe como objeto do olhar, barata ou ovo – escava na verticalidade arqueológica uma dada realidade, para sondar a amplitude do seu espaço sémico, ao mesmo tempo em que atualiza uma pluralidade de significados virtuais. Ambas as obras tematizam diretamente a natureza e os limites da linguagem, e o fazem através da mediação visual e oral entre o sujeito e o mundo, oralidade configurada diversamente em cada caso.” (Pontieri: 2001 [1º ed. 1999]: 210)

A narradora, que finalmente quebra o ovo na frigideira, sente-se parte integrante de uma sociedade secreta que atua para que o ovo não se cumpra, isto é, seja esquecido. Ela é mera intermediária de um “eles” que não dá instruções suficientes à revelação do mistério. Entre ela e os outros agentes que trabalham para a mesma entidade há uma cumplicidade que se estabelece num simples modo de olhar. Estamos perante um novo amor: “Amor é quando é concedido participar um pouco mais” (2006: 51). Mas quando é travada essa participação, quando se exige que o olho que observa se converta num olho distraído pela palavra (note-se que a palavra no conto tem uma dupla função totalmente antagónica: por um lado, ela representa a possibilidade de legibilidade do ovo, mas por outro, ela distrai a narradora do seu objeto), o amor torna-se desilusão: a desilusão de não ter. No nosso ponto de vista, porém, é neste “não ter” (ou não ter *ainda*) que reside o móbil de toda a demanda humana. A opção pela imagem da galinha, em detrimento da do galo, como veículo desta busca, é uma opção pelo feminino, um feminino passível de se deixar habitar pelo imanente, como o corpo em êxtase daquela que Bernini tão bem representou, Santa Teresa de Ávila. Se às personagens masculinas de Tomeo não lhes é possível grandes avanços místicos, tendo estas de “chocar” uma tristeza e uma frustração que, sabemos, não darão frutos, às personagens femininas de Clarice são-lhes dadas mais condições para empreenderem esses avanços. A dada altura, a própria personagem narradora de “O ovo e a galinha” parece transformar-se numa galinha humana, sendo o depósito de um ovo que sobrevive à sua morte:

“Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo.” (2006:46)

Ousamos ver, neste ovo vivo de Clarice, a sua escrita imortal, um dos seus grandes amores, depois do amor a Deus e aos filhos. Com o regozijo de sermos leitores deste ovo ainda vivo, terminamos o nosso périplo pelo universo das suas galinhas, na companhia de um Tomeo capaz de nos mostrar, na sua humildade, como pode estar equivocado um galo machista ou como pode sofrer aquele que irremediavelmente ama as suas galinhas, seja um colecionador que embala a que lhe jaz no seu colo, seja o rei da selva ou seja ainda o galo viúvo de catorze fêmeas sem força para continuar a cantar.

Notas conclusivas

Com Clarice Lispector todas as combinações são possíveis: o mar fertiliza a mulher que entra nele, a pedra entesa o menino que se transforma em homem, a galinha torna-se objeto amado pelo humano que a comerá, o ovo converte-se em habitante da lua...Mas há ainda outra combinação estranha em Clarice Lispector que nos lança na seguinte perplexidade, que ela própria terá expressado: como pode a escritora que muitos consideraram ser hermética, ser tão popular ao mesmo tempo? Basta-nos antepor

ao seu apelido a palavra *Amor*, num qualquer servidor da grandiosa rede dos nossos dias, para compreendermos o alcance dos seus pensamentos. O amor de Clarice é, na nossa perspectiva, dos mais transversais que existe, dos que mergulham mais profundamente na difícil viagem da descoberta do *eu*, este *eu* que ora se opõe ora se funde *num* outro, *no* outro. Tomemos nota da primeira “declaração” que se nos aparece num elenco de mais de uma centena: “Amar os outros é a única salvação individual que conheço”. Ao longo da nossa leitura, procurámos perceber até que ponto o amor pelas galinhas, em Clarice, é hipótese de salvação. Fizemo-lo com a cumplicidade de outras leituras, vindas de terras de Espanha, nascidas da pena – permitimo-nos o recreio no anacronismo – daquele que tão bem soube converter a nossa parte animal em literatura do *eu* e do *outro*, Javier Tomeo. Procurámos, em primeiro lugar, caracterizar o objeto amado, resgatando-o da má reputação em que o fecharam, para lhe descobrir uma grandiosidade que se sobrepõe à do galo: a sua independência, a sua capacidade para a maternidade. Em segundo lugar, buscámos nele elos de ligação com o humano, partindo da correlação “amor/conhecimento” e indagando sobre os pontos de tangência entre uma e outra espécie: a partilha de um mesmo espaço doméstico, a solidão. Encontrado um ponto de identificação, procurámos compreender o modo como as personagens humanas tentaram a fusão com o objeto amado: o olhar sexualizado, a atenção tutorial, a comida, a onomástica partilhada. Num terceiro momento, propusemo-nos encontrar uma possível relação entre o objeto amado e a transcendência. Na simplicidade rasa da galinha, na sua existência sacrificial, vislumbrámos um caminho interessante de acesso a um género de santidade, mas foi o seu ovo oculto, o ovo-mistério, que nos apontou para toda uma dimensão cósmica (divina, até) que, de repente, viemos a encontrar no próprio seio da entidade autoral. Nem Clarice, nem Tomeo nos fornecem a receita de como encontrar o Absoluto; nem sequer nos desenham com rigor os contornos dessa transcendência, mas deixam em aberto o véu de um mistério que cabe ao leitor decidir se pretende ou não descortinar.

Referências bibliográficas

GUILBERT, Cécile, Préface de « Bataille et l’excès », Supplément *Philosophie Magazine*, nº 68 (2013), pp. 2-3.

LISPECTOR, Clarice, *Contos*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2006.

TOMEIO, Javier, *Cuentos Completos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2012.

Internet:

LISPECTOR, Clarice, *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1974.

Digitalização da Digital Source, disponível em:

[http://portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/ClariceLispector\(1\).pdf](http://portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/ClariceLispector(1).pdf)

_____, “Uma galinha”, *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 30. Disponível em: http://www.releituras.com/clispector_galinha.asp

_____, Citações sobre o Amor, PENSADOR.INFO:

http://pensador.uol.com.br/clarice_lispector_amor/

PONTIERI, Regina Lúcia, *Clarice Lispector, uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001 (1ª ed. 1999) Disponível em:

http://books.google.pt/books?id=Unio37tetAwC&pg=PA5&hl=pt-PT&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false

SAINT-EXUPÉRY, Antoine, *Le Petit Prince*. Éditions du groupe Ebooks Libres et gratuits, 1945, pp. 77-78. Disponível em :

http://www.ebooksgratuits.com/pdf/st_exupery_le_petit_prince.pdf

Programas televisivos disponíveis na Internet:

GOIS, Ancelmo, BARROSO, Vera, *De Lá Pra Cá*, TV Brasil, 08/08/2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=alJkL6lgB3Q>

LERNER, Júlio (repórter), “Última Entrevista de Clarice Lispector (1977)”, Programa *30 Anos Incríveis* (apresentação Gastão Moreira). Disponível em:

http://www.youtube.com/watch?v=djj_gdxUrPI

Enamorado, melancólico, adorador: tres figuras de *lo neutro*

Daniela Renjel Encinas

Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile
drenjel@uc.cl

RESUMEN

En este artículo se leen *Fragmentos de un discurso amoroso*, de Roland Barthes, fragmentos del *Diario de Kierkegaard* y *La pasión según GH*, de Clarice Lispector. El propósito de reunir en un mismo espacio a autores lejanos en tradición y estilo obedece al interés en explorar la noción de lo “neutro” elaborada por R. Barthes. De esta forma, se verá no solamente en qué medida dicho concepto se torna significativa en las tres obras antes mencionadas, sino en qué medida lo “neutro” en el habla del enamorado, el melancólico y el adorador se hace figura de colapso mitológico, “duelo fundamental” no vivido y estado de gracia y agradecimiento.

PALABRAS CLAVE: “lo neutro”, discurso, enamorado, melancólico, adorador.

A lo largo de todas sus obras, el trabajo de Roland Barthes ha mostrado una nueva comprensión de la literatura. Su escritura ha ido desmantelando lugares que se tenían por dados en la cultura pequeñoburguesa, como ser ciertas prácticas de lectura, la visión del oficio, la idea de que el creador y el crítico representan dos roles distintos en el espacio del pensamiento y la escritura, el papel de la crítica, las verdades que va creando y sustentando la cultura, y la relación que antes de *Critica y Verdad* (1965) se tenía por normal: manera única de acercarse, valorar y hacer literatura.

Casi la totalidad de sus obras son dardos certeros contra lo que se creía la estabilidad de la comprensión del acto y hecho literario: el discurso. Dice el autor, apuntando a lo que debería ser la práctica de la lectura, que “[d]urante mucho tiempo la sociedad clásico-burguesa ha visto en la palabra un instrumento o una decoración; ahora vemos en ella un signo y una verdad” (Barthes, 1972: 50). Esta noción de “lectura” entendida como producción discurso y sentido, excede el campo lingüístico y se inserta en el cultural, en la lectura de la sociedad, las costumbres, las creencias, las formas y

elecciones de la gente en lo más básico y cotidiano de la vida. Por eso, en *Mitologías*, Barthes desmantela esa falsa naturalidad de las valoraciones que tenemos sobre las cosas y la manera en que se relacionan.

El mito efectúa una economía: consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica, cualquier superación que vaya más allá de lo visible inmediato, organiza un mundo sin contradicciones puesto que no tiene profundidad, un mundo desplegado en la evidencia, funda una claridad feliz: las cosas parecen significar por sí mismas. (1999: 130)

El objeto más natural contiene, por más débil y disipada que sea, una huella política, la presencia más o menos memorable del acto humano que la ha producido, dispuesto, utilizado, sometido o rechazado [...] ¿qué más natural que el mar? y ¿qué más "político" que el mar cantado por los cineastas de Continente perdido? (1999: 131)

Por esta línea de desmontaje de lo aparentemente natural, aparece *Lo neutro* (2002) como un lugar donde la lectura de la literatura, la cultura y la propia vida comienzan siendo signo abierto en su mitología para luego ser más que una propuesta antimitológica: es decir, lugar donde cristaliza una búsqueda mayor, algo que yo considero un ejercicio de escritura para la propia vida –también signo, también parte de una mitología–, donde esta categoría, “lo neutro”, deja de ser sentido designado en un texto (ejercicio al que tiende una “buena” lectura) para ser búsqueda, búsqueda de una aparición: “Compréndase bien: no es la búsqueda de una sofisticación intelectual. Lo que busco en la preparación del curso es una introducción al vivir, una guía de vida (proyecto ético): quiero vivir según el matiz. Hay una muestra de matices, la literatura”. (Barthes, 2002b: 56)

Si bien la obra del semiólogo (que ahora podría ser nombrado con dignidad “matizólogo”) es por lo general coherente, en el sentido en que en ella se cumple un proyecto mayor que apunta a otra sensibilidad frente a la escritura, hay nociones que se van reactualizando a medida que son trabajadas en el tiempo. Así, podría elegirse rastrear estas evoluciones (“evoluciones” no en el sentido de la ciencia, de perfeccionamiento, sino de desarrollo que implica la transformación de algo que, encontrado, pasa a ser mejor conocido en el tiempo) a partir de la elección de ciertos libros. Es así que elijo rastrear estas conexiones en *El grado cero de la escritura*, *Mitologías*, *Lo neutro* y *Fragmentos de un discurso amoroso*; una forma de instaurar una relación con los signos que, partiendo de una definición de lo que debería hacer la crítica¹, termina este recorrido mostrando un valor en lo que para Barthes es lo *neutro*, valor ya sugerido en el *Grado cero*, y que termina de configurarse en los trabajos posteriores como utopía de la literatura. Esta es precisamente la intención de los párrafos siguientes: señalar tres discursos, el del enamorado, el del melancólico y el del adorador (del silencio), donde la noción de “lo neutro” puede percibirse, sin precisamente ser descrita o definida.

¹ “La crítica no es una traducción sino una perfrasis. No puede pretender encontrar de nuevo el 'fondo' de la obra, ese fondo es el sujeto mismo, es decir una ausencia: toda metáfora es un signo sin fondo...el crítico solo puede continuar las metáforas de la obra, no reproducirlas...dígase lo que se diga de la obra, queda siempre, *como en su primer momento*, lenguaje, sujeto, ausencia” (Barthes, 1972: 74).

Resulta paradójico ver que, a mi juicio, lo neutro no está en el amor, en la melancolía, en la depresión o en la abstención de hablar, sino en momentos de los discursos donde estos estados afloran, siendo inútil darles forma o ponerles límite. Tanto en el habla del enamorado, como del melancólico o del adorador, surge la presencia de esa inexactitud signifiante que huye de todo dogmatismo al con-mover espacios que no pueden terminar de decir o fijar algo.

1. “Déjame, acógeme”

Para poner en contexto la idea de lo ‘indescriptible amoroso’ hay que partir por aceptar que del amor, de su realidad (si alguna cabe) se ha hecho una mitología que nos permite expresarlo. Decir que lo aprendimos de los trovadores y que el Romanticismo nos enseñó a sufrirlo para validarlo, viene siendo menos importante que ubicar el lugar donde esta mitología se aparta un poco del cliché cultural para hacerse drama (suceso, representación) en el enamorado, purificarse en la escena y soltarse en el habla. Para Barthes, la mitología del amor burgués se ejerce en las historias con principio, desarrollo (con un acontecimiento importante) y final, y “domesticar al enamorado”, como sostiene en “El más grande descifrador de mitos de nuestro tiempo” (2005: 257), por lo que desmontarla, poner en evidencia su categoría (usos, frases, poses, etc.) de “no natural”, sería otorgar, mejor dicho: tener la capacidad de escuchar otro discurso en el enamorado.

Este proyecto se concreta en *Fragmentos de un discurso amoroso*, lugar donde Barthes colapsa un poco la mitología –sin desmontarla del todo, porque sería imposible y hasta peligroso hacerlo– para dejar actuar a un enamorado, captándolo en movimiento; de esta forma puede “dejarse al enamorado en su desnudez; en su situación de inaccesibilidad a las formas habituales de recuperación social y en particular de la novela” (2005: 257). Según se ve, el intento de desnudar al enamorado de frases hechas, de lo aceptable y esperable (lo comunicable), de la “claridad que no es la de la explicación, sino de la comprobación” (Barthes, 1999: 130), lo aleja de la seguridad de un discurso “claro”, lo que, paradójicamente, terminaría por purificarlo. Se lo deja, así, desnudo, en estado salvaje, neutro, para no ser ni esto ni esto otro, sino algo más que no logra cristalizar, residiendo allí su fuerza. El discurso del enamorado encontrado en su desnudez se ve imposibilitado de ser esto o aquello y mucho menos de sentar un modelo sobre lo que su habla debería, finalmente, comunicar. Lo que acaso él puede precisar son deseos (siempre en desplazamiento), que lo ponen nuevamente en la imposibilidad de nombrar qué es eso que lo angustia, desilusiona, espera... En su salvajismo frente a la lengua lo que dice el discurso del enamorado nunca es, o nunca *es* por completo, y lo expresado siempre tiene algo de lo que no puede nombrar, afirmando una contradicción, “desbaratando el paradigma” (Barthes, 2002: 51) y el sentido, por tanto.

El discurso del enamorado (y en este contexto, tendríamos que decir: por antonomasia, mal correspondido) es el lugar de la incomodidad frente a la lengua; de un marginal social, como apunta Barthes: “Su marginalidad no se ve, no es reivindicativa. En ese sentido, es verdaderamente “irrecuperable” (2005: 257), y un marginal lingüístico, puesto que “[d]escifra perfectamente pero no sabe detenerse sobre una certidumbre de desciframiento” (Barthes, 2005: 258). De repente, lo que quiere significarse está al margen de las convenciones del resto de la gente. Incomprensible, intraducible, improductivo, porque su referente (de existir fuera de su propia lengua)

está en otra parte. Quien escucha queda al margen de la experiencia, aunque pueda ser solidario con la angustia, si alguna vez la sintió; por lo demás, el Sí o No de quien ama es otra cosa; es casi una sospecha inconfesable, un “quizás” que inmediatamente luego de ser pronunciado confirma que tampoco es eso, pero es: sigue siendo.

Una de las figuras que Barthes actualiza en *Fragmentos de un discurso amoroso* es la del “Átopos”, el sin lugar. Barthes afirma que quien ama reconoce a su amado como “inclasificable, de una originalidad incesantemente imprevisible” (2002: 42) y esta es una figura estupenda también para poner en la mira el discurso del enamorado. Un discurso que por “atópico” “resiste a la descripción, a la definición, [...] hace temblar el lenguaje: no se puede hablar de él, sobre él: todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante...” (2002a: 43). Por esta razón, Barthes se resiste a armar el libro a la manera de una “historia de amor”, puesto que considera que está “persuadido de que el enamorado que sufre no tiene ni siguiera el beneficio de esta reconciliación y, paradójicamente, no está dentro de la historia de amor; está en otra cosa que se parece mucho a la locura”, como se ve en “Fragmentos de un discurso amoroso” (Barthes, 2005: 244). En profunda coherencia con el proyecto desmitificador (dentro de lo que tiene espacio hablando del amor), Barthes opta por presentar fragmentos, “episodios de lenguaje que revolotean en la cabeza del sujeto enamorado, y esos episodios se interrumpen bruscamente a causa de cualquier circunstancia, celos, cita fallida o espera insoportable, que intervienen y que hacen interrumpir esos monólogos y pasar a otra figura” (Barthes, 2005: 244).

Siendo que “lo neutro” es más bien un deseo de lo neutro; una acción entendida como búsqueda de lo neutro, como placer en su percepción –siempre móvil–, a su discurso se llega “por la vía del afecto” y, por eso, el enamorado, “semiótico salvaje”, amante desesperado e infatigable, visita esta esfera casi sin saberlo o quererlo. El enamoramiento no es neutro, todo lo contrario; es un querer asir, diría Barthes, pero ciertos lugares de su discurso resisten tanto a la fijeza como a la determinación –a este querer asir, precisamente–, haciendo de la palabra un “sustituto del suicidio” (Barthes, 20021: 202). Discurso “rico en matices, desvíos, metáforas, detalles fútiles que permitirían reconocer la sensación de la vida”, dice Graciela Speranza en “Elogio de la delicadeza”, huyendo de todo tipo de deber y razón, que termina configurando la figura de lo inaprensible, que es motivo de sufrimiento y gozo en quien ama sin ser amado.

Mucho de este sufrimiento viene del esfuerzo por conocer lo incognoscible, aunque el enamorado no tenga la claridad para verlo y aceptarlo. En su fallido intento por conocer descubre que “eso tampoco es”, contrafigura carente de júbilo del “es eso”²:

No es cierto que cuanto más se ama mejor se comprende; lo que la acción amorosa obtiene de mí es solamente esta sabiduría: que el otro no es para conocerlo; su opacidad no es en absoluto la pantalla de un secreto sino más bien una especie de evidencia, en la cual se anula el juego de la apariencia y del ser. Me sobreviene entonces esta exaltación de amar a fondo a alguien desconocido, y que lo seguirá siendo siempre:

² En *Lo Neutro*, Barthes opone el “es eso” al “es así”; es decir, utiliza la figura del satori Zen para ilustrar la ruptura del paradigma que representaría lo neutro. No obstante, este “es eso” no es algo fijo, dado, cierto, sino un instante epifánico de la emergencia de un sentido inusitado.

movimiento místico: accedo al conocimiento del no conocimiento.
(Barthes, 2002: 157)

Dicho movimiento místico está muy presente en el espacio del silencio, que es el espacio de la escritura. Silencio como atisbos de una comprensión mayor y nueva, no como ausencia de palabras, de significantes; más bien como lugar donde las cosas hablan de otra manera: palabras indecibles que portan significancia, la misma a la que se refería Barthes en el “Tercer sentido” al decir de este que es “un significante sin significado”, sugiriendo que no está hecho de palabras, pero está, incluso como el más importante en una lectura de imágenes. “Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma del trastorno” (Barthes, 1989:100).

2. “No sé lo que echo de menos”

Otra imagen de lo neutro puede ser vista en el discurso de la melancolía, puesto que en este se desprende nuevamente esa “cosa” que, entendida como una “falta”, se resiste a todo fijamiento poniendo al melancólico frente a la inexactitud de decir que su angustia no es por esto ni por aquello.

Dice Kierkegaard al respecto en el primer tomo de su Diarios:

Es terrible la total incapacidad espiritual que padezco en este tiempo, precisamente porque está asociada con un anhelo destructor, con un apasionamiento espiritual - y sin embargo tan carente de contornos que una vez más no sé qué es lo que echo de menos". (Kierkegaard, 1989: 153)

Diríamos, nuevamente, que no es la melancolía un estado neutro, sino de excesos desesperantes y desesperados, que hoy en día, gracias a la sicología evolucionista, sabemos que no son siempre sinónimo de una distorsión afectiva. Tristemente, el deprimido no sería el que “ve mal” la porción de su realidad o el débil frente a una situación que podría encargarse con optimismo. Según Pablo Malo, psiquiatra evolucionista español, “[el] realismo depresivo es la noción (discutida) de que las personas depresivas ven el mundo como es en realidad, mientras que las personas normales tenemos una visión distorsionada”, presentando en su blog una serie de argumentos que sustentarían esta tesis³. Traer a terreno esta probabilidad es útil en un contexto en el que puede comprobarse que Kierkegaard no solo prefiere el sufrimiento de la melancolía, sino que lo agradece como un acceso a un saber intraducible que justificaría su vida. Dice: “el yo prefiere los peores *tormentos* con la reserva de seguir siendo él mismo” (2008: 96). Lo que sea “él mismo” no lo sabe ni la propia conciencia, certera, en cambio, de que ese estado es la puerta a la dependencia absoluta de Dios, hecho crucial para el filósofo. Eso que llamo lo “neutro”, fruto de su estado, está en ciertos lugares de su discurso, en su imposibilidad de precisión al referir dónde está, cómo es su “eso es”.

Abandono, ausencia, imposibilidad, deseo de muerte, deseo de vida... vienen a ser algo así como detonadores de un abatimiento enraizado en un más allá de la

³ Ver Pablo Malo. “El realismo depresivo”, disponible en <http://evolucionyneurociencias.blogspot.com/2013/03/el-realismo-depresivo.html>

conciencia que se reactualiza con estos actos turbadores que son una especie de umbral hacia la pérdida mayor, “la fundamental”, a decir de Julia Kristeva en *Sol negro: depresión y melancolía*. No es esto o aquello lo que me tiene tan mal; no es tampoco la suma de todo... es algo más, algo que no se logra materializar.

La ausencia de la cosa amada produce en el ser una ausencia de lenguaje (aunque no de pensamiento). Cómo comunicar aquello que me pre-existe, que pre-existe mi lenguaje, si eso está antes de mí. Entonces el mutismo –en todas sus variantes– compensa. En uno de sus diarios de 1846 dice:

Soy una individualidad infeliz en el más profundo sentido, cimentado desde el principio en uno u otro sufrimiento en el borde de la locura, un sufrimiento que debe tener su base más profunda en una falta de relación entre mi mente y mi cuerpo, pues (y esto es lo más notable así como mi fortaleza infinita) no tiene relación con mi espíritu, el cual, por el contrario, debido a la tensión entre mi mente y mi cuerpo, quizás ha ganado una elasticidad poco común. (Kierkegaard, 1989: 38)

Como se ve, Kierkegaard piensa su pensamiento, articula sobre lo inarticulado, bordea la locura desplegándose sobre ella y, en este sentido, realiza un recorrido casi barroco de la melancolía: proliferante, ondulante, en espiral. No obstante, pensar, mirar desde lejos su sufrimiento constante, lo salva, aunque no resuelve nada. No devuelve nada. “¿Qué efectos tiene la nada? La nada engendra la angustia” (Kierkegaard, 1986: 88), y esa angustia vuelve a activar el remolino paralizante.

Paradójicamente, retomando la veta evolucionista, la depresión tendría por función el ahorro de energías en un momento en que no se puede o quiere competir⁴, y de allí surgiría una relación directa entre el ahorro de fuerzas para una finalidad concreta, como es la reflexión o el mero “rumeo” que se enrosca en el discurso silente del melancólico. Lo que resulta más complicado de precisar es si el melancólico ahorra energía para poder pensar, porque está llamado a retorcer los significantes y significancias como principal actividad o, si es porque no puede competir que termina procesando esos significantes sin aparente objeto. Lo que parece resultar cierto, a partir de esta veta, es que la melancolía es una forma de violencia contra uno mismo, acaso ante la privación autoimpuesta de dañar a otros bajo cualquier forma de agresión.

Kristeva sostiene que el discurso silente que el melancólico construye en su cabeza es un intento de llegar a la *cosa* de la que hemos sido privados a partir de un “duelo fundamental” no vivido:

El desencanto –cruel– que sufro aquí y ahora, parece convertirse en eco de antiguos traumas que percibo cuyo duelo nunca supe cumplir. Puedo encontrar así los antecedentes de mi hundimiento actual en una pérdida, una muerte o un duelo, de alguien o de alguna cosa, que en otro tiempo amé. La desaparición de ese ser indispensable continúa privándome de la parte más valiosa de mí misma: la vivo como una herida o como una privación para descubrir, inclusive, que mi dolor no es sino la postergación del odio o del deseo de venganza que alimento por aquel o aquella que me traicionó o abandonó. Mi depresión me indica que no sé

⁴ Ver Pablo Malo. “Teoría del malestar de la depresión”. Disponible en <http://evolucionyneurociencias.blogspot.com/search?q=depresi%C3%B3n>

perder: ¿Quizás no supe encontrar una contrapartida válida para la pérdida? Se desprende entonces que toda pérdida trae consigo la pérdida de mi ser o del Ser mismo. El deprimido es un ateo radical y taciturno. (Kristeva, 1991:10)

Y es en la indefinición de su pena, de su silencio, que el gozo puede sobrevenir. No gozar del dolor ni de la espera, sino de ese algo que, haciendo eco de Barthes, pudiese decir que es su “manera de buscar –libremente– [su] propio estilo de presencia en las luchas de [su] tiempo” (2002b: 53).

3. “Sé que he visto porque no entiendo”

Clarice Lispector en *La pasión según G.H.* da paso a un discurso desde un terreno que no se muestra ni gozoso ni melancólico, sino abierto a la nada. No es nulidad, no es negación, sino algo parecido a la contemplación. A través de su descenso a los infiernos y su intuición del paraíso por medio del encuentro con una cucaracha, vida neutra, G.H. reconoce el sabor neutro de lo neutro, comprobando un inmenso placer en eso. G.H. parece intentar desistir del sentido, pero, 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. Desistir del sentido no significa el advenir de la locura, sino la aceptación de que allí donde no se comprende está la cosa. “Sé que he visto porque no puedo decir lo que he visto” (Lispector, 2000: 16), “la verdad tiene que estar en lo que nunca podré comprender” (2000: 91), dice, lo que no debe ser entendido como una apología al sinsentido, o una incapacidad epistemológica, sino como el gesto último de un sistema de reflexión que apunta hacia la deconstrucción de las fijaciones mitológicas de la cultura (la mujer es, debe, tiene que..., por ejemplo); es decir, a estar consciente de su calidad de armado, de antinatural sin verter al respecto un solo juicio de valor universal. Se trata de un yo que va quitándose la armadura para vestirse de una desnudez tan diáfana como opaca.

La visibilización de lo neutro se hace otra vez un recorrido, una intuición, como lo es ese tercer sentido que no emerge igual para todos, pero que huye de una subjetividad irracional. Lo neutro existe como valor, como condición que no está al medio de algo, sino como ambivalencia que camina, que se mueve, y por eso es un riesgo para el lenguaje, pero también su mayor atributo. Dice la *Pasión según G.H.*

... Lo que aún podría salvarme sería una entrega a una nueva ignorancia, eso sería posible. Pues, al mismo tiempo que lucho por saber, mi nueva ignorancia, que es el olvido, se convierte en sagrada. Soy la vestal de un secreto que no sé ya cuál fue. Y sirvo al peligro olvidado he sabido lo que no logro entender, mi boca ha permanecido sellada y sólo me restan los fragmentos incomprensibles de un ritual. Incluso si por vez primero siento que mi olvido está finalmente al nivel del mundo. Ah, y ni siquiera deseo que se me explique aquello que para serlo tendría que salir de sí mismo. No quiero que se me explique lo que de nuevo precisaría aprobación humana para ser interpretado. (2000: 15)

Huyendo de la explicación, G.H. prefiere dejar su epifanía personal en el terreno del silencio, que no es negación ni duda, ni el resultado de cierta pereza mental. “El

silencio no puede encontrarse, buscarse, evocarse sino en una zona límite de la experiencia humana, allí donde el sujeto juega con su muerte (como sujeto)". (Barthes, 2002b, 78).

El miedo que siempre he tenido del silencio con el que la vida se hace. Miedo de lo neutro. [...] Para escapar de lo neutro, había abandonado hacía mucho tiempo el ser por la persona, por la máscara humana. Al humanizarme, me había librado del desierto. (2000: 78)

Me había librado del desierto, sí ¡pero también lo había perdido! Y había perdido asimismo los bosques, y había perdido el aire, y había perdido el embrión dentro de mí. (2000: 76)

La recuperación de lo neutro, es decir, su valorización, es un largo camino para G.H.; un camino que debe transitar desde el infierno para darse cuenta de que el paraíso está en la actualidad y no en la esperanza. Lo neutro no es un lugar o un punto de llegada, no es el premio, ni una cosa, sino casi un estado de gracia y de agradecimiento, ante lo cual no se puede decir casi nada más que no diga una de las novelas más difíciles e intensas de la literatura contemporánea brasileña; una novela que deja perpleja a una crítica que se pregunta: ¿cómo acompañar lo que no se deja asir?, debiendo desarrollar un lenguaje igualmente inasible para poder dar alguna luminosidad diagonal sobre aquello que proyecta su luz de otra manera.

Pero a mí me corresponderá impedirme el dar nombre a la cosa. El nombre es una añadidura, e impide el contacto con la cosa. El nombre de la cosa es un intervalo para la cosa. La voluntad de añadidura es grande; porque la cosa desnuda es tan tediosa... (Lispector, 2000: 116)

G.H. escribe porque "mientras escriba y hable, v[a] a tener que fingir que alguien está estrechando [su] mano" (Lispector, 2000: 17) y no porque espere que la escritura aclare algo. La escritura no es el lugar de la traducción de la visión, pero tal vez sí un apoyo para su contemplación. En esto se parece al enamorado nuevamente: "Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente ahí donde no estás: tal es el comienzo de la escritura" (Barthes, 2002a: 122). En el silencio, diríamos...

4. Para no concluir

Considero que lo neutro, incluso en su acepción de acción "ardiente" y "candente", de intento de "desbaratar el paradigma" (Barthes, 2002b: 52) está más cerca de la contemplación que del impulso destructor, así como de alguna ideología o posible mitificación (otra cosa es que luego de este se construya un mito). Lo neutro en Barthes está junto con Lispector, con G.H., también y principalmente en esa acepción que el autor no nombra cuando introduce el curso⁵ – la electrónica – que dice de lo neutro que es el conductor conectado a tierra. Digo que lo "neutro" puede situarse tanto en la mayor conexión con lo terrestre, mundano y profundo, como en su acepción de pureza, incontaminación y estado de gracia, como el agua. Lo neutro es el crecimiento de ese

⁵ "Lo neutro" ha sido un curso dictado entre 1977-1978 por Barthes en Collège de France.

grado cero, de ese umbral, ideal incontaminado de institución, sistema mítico, forma y estilo; de ese fracaso hecho escritura y así productivizado; de esa visión que no se entiende y se dice; de la contemplación que es acción, porque es pura significancia; de las formas del silencio, que siempre es una comunicación subversiva.

En *El grado cero de la escritura*, Barthes mostraba que “en la escrituras neutras, llamadas aquí ‘el grado cero de la escritura’, se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la Literatura que tiende desde hace un siglo a transmutar su superficie en una forma sin herencia, sólo encontrara la pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin literatura” (Barthes, 1997: 15), noción que puede verse teatralizada en las palabras finales de G.H., las mismas que son un eco del valor de esta neutralidad llevada al espacio de la adoración, cuando termina/comienza su recorrido en su pasión:

¿Cómo podré hablar sin que la palabra mienta por mí? ¿Cómo podrá decir, sino tímidamente: la vida me es? La vida me es, y no comprendo lo que digo. Y entonces adoro... (Lispector, 2000: 149)

La contemplación con gratitud parece ser una de las mejores figuras para lo neutro. El gozo de estar ahí consciente de los matices, percibiéndolos desmantelar el sentido y los límites en nombre de un exceso inaprensible que no demanda un nombre.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *Crítica y verdad* (1966). Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- . *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977). Siglo XXI Editores Argentina, 2002a.
- . *Mitologías* (1980). Madrid: Siglo XXI, 1999.
- . “El tercer sentido”. *Lo obvio y lo obtuso* (1982). Barcelona: Ediciones Paidós. 1986.
- . *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (1980). Barcelona: Paidós. 1989.
- . *El grado cero de la escritura* (1953). Buenos Aires: Siglo XXI, 1997.
- . *Lo neutro* (1977-1978). Buenos Aires: Siglo XXI, 2002b.
- . “El más grande descifrador de mitos de nuestro tiempo”. *El grano de la voz* (1981). Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- . “Fragmentos de un discurso amoroso”. *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Gordon, Marino. “Hacer visible la obscuridad: La distinción entre desesperación y depresión en los Diarios de Kierkegaard”. Publicado en “El Garabato” No. 12. México, octubre de 2000.
- Lispector, Clarice. *La pasión según G.H* (1964). Munchnikt. Barcelona. 2000.
- Kierkegaard, Soren. *Diario íntimo* (1847). Barcelona: Editorial Planeta, 1993.
- . *El concepto de la angustia* (1844). México: Espasa-Calpe, 1986

———. *Tratado de la desesperación* (1849). Buenos Aires: Leviatan, 2008.

Kristeva, Julia. *Sol Negro. Depresión y Melancolía*. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1991.

Malo, Pablo. “Teoría del malestar en la depresión”. *Evolución y Neurociencia* (blog). 26 de marzo de 2011, 23 de marzo de 2013 en <http://evolucionyneurociencias.blogspot.com/search?q=depresi%C3%B3n>

———. “El realismo depresivo”. *Evolución y Neurociencias*. 8 de marzo de 2013, 23 de marzo de 2013 en <http://evolucionyneurociencias.blogspot.com/2013/03/el-realismo-depresivo.html>

Speranza, Gabriela. “Elogio de la delicadeza”. *Otra parte*, otoño 2005. 26 de noviembre. Disponible en <http://evolucionyneurociencias.blogspot.com/2013/03/el-realismo-depresivo.html>

El intertexto y algunos mitos sociales aplicados al siglo XX en la narrativa de Clarice Lispector

Luis Quintana Tejera
qluis11@hotmail.com
www.luisquintanatejera.com.mx

RESUMEN

Para este ensayo sobre la obra de la brasileña Clarice Lispector hemos elegido cuatro cuentos: “Miss Algrave” en donde se muestra el mito de la virginidad y como el personaje reniega de ella. “Viacrucis” en cuyo desarrollo temático se impondrá el intertexto bíblico; “Ruido de pasos” para constatar como resurge el tema de la sexualidad en una mujer mayor y “Mejor que arder” en el cual nos encontraremos con la diégesis de la madre Clara quien desea renunciar a su pasado. Los cuatro cuentos corresponden al apartado *Viacrucis del cuerpo* del libro *Cuentos reunidos*.

PALABRAS CLAVE: Intertexto, mito, narrador, parodia, erotismo.

RÉSUMÉ

Pour cet essai sur les travaux de la brésilienne Clarice Lispector ont choisi trois histoires: "Miss Algrave", qui montre le mythe de la virginité qui nie le caractère. «Viacrucis» dans lequel a imposé l'intertexte biblique, "Ruido de pasos" d'observer comment resurgit la question de la sexualité dans une femme plus âgée et «Mejor que arder» où l'on retrouve la diégèse de la mère Clara qui souhaite démissionner son passé. Les quatre histoires sont la partie *Viacrucis del cuerpo* du livre *Cuentos reunidos*.

Mots-clés MOTS-CLÉ: Intertexto, mythe, écrivain de fiction, parodie, érotisme.

Introducción

La obra de Clarice Lispector ha despertado disputas en el ambiente académico tanto en lo que tiene que ver con el contenido de las propuestas que la autora ofrece, como en lo relativo a algunos de los temas que enfoca y al modelo de estilo adoptado. Se trata de una prosa desacralizada, particularmente irreverente en relación con los conocidos mitos de la historia y de la literatura y, definitivamente desenfadada y algo escabrosa, al menos, para mentalidades no acostumbradas a enfrentarse con verdades que se digan de frente y sin disfraz alguno.

Nos fundamentaremos primordialmente, aunque no exclusivamente, en la noción de intertexto en la literatura para llevar a cabo el análisis de cuatro cuentos que

pertenecen al libro *El viacrucis del cuerpo*, éstos son: “Miss Algrave”, “Viacrucis”, “Ruido de pasos” y “Mejor que arder”.

El objetivo general que guía nuestro ensayo consiste en desentrañar mediante el cuidadoso análisis de los cuentos los conceptos de intertexto —como lo decíamos en el párrafo anterior— y, la caracterización de mito descubierta en la creación literaria del siglo XX (sirvan como ejemplo ilustrativo el mito de Sísifo en Camus y el mito de Fausto en Thomas Mann a los cuales aludiremos siempre que la pertinencia del análisis lo reclame). El apoyo teórico lo extraeremos de Gérard Genette y Martha Rivera de la Cruz para el primer tema y, para el segundo, del diccionario de argumentos de Elizabeth Frenzel y del *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier. Del mismo modo, recurriremos al libro *Las voces de la novela* de Óscar Tacca para proceder el análisis de algunos aspectos que tienen que ver con el relato y sus expresiones esenciales.

En este último sentido tendremos presente un concepto planteado por Tacca al comienzo de su texto, según el cual dice:

La crítica actual [...] se atiene a la obra, busca y encuentra en ella todo lo que le es posible, se mantiene dentro de sus límites. Sólo después utilizará (con criterio selectivo y vigilante) los datos externos como corroboración de los que el análisis interno deparara; variando, pues —pero esto es esencial— la perspectiva del enfoque (Tacca, 1978: 12).

En el desarrollo del análisis partiremos básicamente de la creación misma, en este caso del contenido de los cuentos abordados y, extraeremos de ellos, todos los elementos estructurales y conceptuales que sean viables, para hurgar después en los datos externos que la teoría nos proporcione.

Análisis de los cuentos

—“Miss Algrave”

El tema de este cuento está relacionado con el “mito” de la virginidad de la cual el personaje reniega al comienzo, para terminar acatando las leyes sociales que la llevan, primero a una entrega corporal a la ficción que representa Ixtlan, para desesperar después en los términos de espera que el mundo le plantea y, terminar —en grado nada ortodoxo— en los brazos de varios hombres.

Comienza el discurso un narrador omnisciente¹ quien anuncia algo sin decir exactamente qué es; afirma al respecto:

Estaba sujeta a juicio. Por eso no le contó nada a nadie. Si lo contara, no creerían en la realidad. Pero ella, que vivía en Londres, donde los fantasmas existen en las callejuelas oscuras, sabía la verdad” (Lispector: 2008: 307).

El inicio se ofrece *in medias res*², es decir en mitad del asunto, porque sabemos que hay acontecimientos pasados que aún no conocemos y situaciones del futuro que serán narradas puntualmente después.

¹ Dice Óscar Tacca al respecto: “Este punto de mira o ángulo de enfoque, esta adopción de una perspectiva determinada para ordenar un mundo, cobra en la novela (y en el relato en general) dos modos fundamentales: 1. El narrador está fuera de los acontecimientos narrados; refiere los hechos sin ninguna alusión a sí mismo. (Es el clásico relato en tercera persona). 2. El narrador participa en los acontecimientos narrados. [...] Al primer caso corresponde, pues, generalmente, el relato omnisciente” (Tacca, 1978: 65). (El subrayado es mío).

La voz que relata los hechos, anuncia un tema que tiene o parece tener un carácter de tabú y que resulta restringido a la conciencia del personaje; descubrimos que se trata de una mujer mediante la utilización del deíctico³ “ella” y sabemos también que vive en Londres. La noción temporal resulta postergada momentáneamente en beneficio de la espacial: la ciudad de Londres en medio de la bruma más o menos frecuente de su clima, representa el lugar adecuado para que “los fantasmas existen en las callejuelas oscuras”. Se expresa así que el acercamiento de alguien al fenómeno mágico que lo habilita —fáusticamente hablando—⁴ para ser poseedor de la verdad.

El viernes, su día, había sido igual a los demás. Únicamente sucedió el sábado por la noche. Pero el viernes hizo todo igual como siempre. Aunque la atormentaba un recuerdo horrible: cuando era pequeña, más o menos a los siete años de edad, jugaba al marido y a la esposa con su primo Jack, en la cama grande de la abuela. Y ambos hacían todo para tener hijitos sin lograrlo. Nunca más volvió a ver a Jack ni quería verlo. Si era culpable, él también lo era. (Lispector, 2008: 307).

La expectativa en relación con los hechos que van a ocurrir continúa manifestándose a manera de una prolepsis⁵ implícita según la cual sabemos que algo va a ocurrir el sábado por la noche. Pero en ese viernes en el “que hizo todo igual como siempre” emerge del terreno de sus recuerdos una metadiégesis⁶ que inquieta al personaje desde hace ya mucho tiempo; es más, dice el narrador: “La atormentaba un recuerdo horrible”. Esa remembranza se ha transformada ya en vivencia aguda, pero si la analizamos en su verdadero contexto no es más que una anécdota del pasado que para cualquiera de nosotros no adquiriría relevancia, pero para Miss Algrave —sabremos después— que sí la tiene. De este modo, el narrador nos va introduciendo al tema que es el eje central de este cuento: el desprecio por todo lo que tenga que ver con el sexo,

² El orden de los sucesos o acontecimientos fue ya estudiado por la *dispositio* de la retórica clásica y mencionado por Horacio en su *Epístola a los Pisones* (Van der Meer, 1946: 183-190) *que es su Arte poética: ab ovo, in medias res, in extremas res*. La expresión *ab ovo* (desde el huevo, desde el inicio) plantea una estrategia narrativa que dispone los hechos del relato en coincidencia con los acontecimientos de la historia, manteniendo una cierta analogía causal y cronológica —*el ordo naturalis*— entre éste y aquélla. En cambio, las fórmulas *in medias res e in extremas res* designan las posibles alteraciones temporales y causales del *ordo artificiales* con respecto al *ordo naturalis*: el inicio *in medias res* supone comenzar el discurso narrativo en un determinado punto intermedio de la historia, generándose consecuentemente luego una retrospectiva analéptica explicativa; finalmente, el comienzo *in extremas res* marca una estrategia regresiva y obligadamente analéptica al empezar el discurso por el desenlace de la historia (Valles Calatrava, 2008: 146).

³ Por *deíctico* entendemos las palabras que se aplican a los elementos como *esto, eso allí*, etc. , que señalan o designan algo presente en el enunciado o en la memoria de los hablantes.

⁴ El mito fáustico aparece representado en la literatura de las diferentes épocas en donde la obra de Goethe destaca primordialmente, así como también la novela de Mann en el siglo XX europeo.

⁵ La anticipación o prolepsis temporal, es manifiestamente mucho menos frecuente que la figura inversa (*analepsis*), al menos en la tradición narrativa occidental; aunque cada una de las tres grandes epopeyas antiguas: *Iliada, Odisea, Eneida*, , comience por una especie de sumario anticipado que justifica en cierta medida la fórmula aplicada por Todorov al relato homérico: “intriga de predestinación”. (Genette, 1989: 121). (El subrayado es mío).

⁶ El relato en segundo grado es una forma que se remonta a los orígenes mismos de la narración épica, ya que los cantos IX y XII de la *Odisea*, como sabemos, por lo demás, están dedicados al relato que Ulises hace ante la asamblea de los feacios. Por mediación de Virgilio, Ariosto y Tasso, ese procedimiento (enormemente utilizado, como se sabe, por otra parte, en *Las mil y una noches*) entra en la época barroca en la tradición novelesca. (Genette, 1989: 287). La metadiégesis es, por lo tanto, la historia insertada en el marco de la diégesis central.

incluidas estas reminiscencias extrañas aparentemente de un rincón perdido de su conciencia, pero que a pesar de ello siguen vivas como un martirizante reclamo.

La condición actual de esta mujer queda manifiesta en las expresiones: soltera y virgen. El retrato que se hace de ella abunda en aparentes hipérbolos y nos pinta a un ser extraño y ajeno a los intereses colectivos del mundo en que vivimos: rechazaba la carne y comía sólo legumbres, estaba a punto de vomitar cuando veía a las prostitutas y, hasta la estatua de Eros le resultaba indecente.

En la primera etapa de su vida, la protagonista está sometida a los términos del mito de Sísifo, porque se ve obligada a cargar su propia roca sin saberlo siquiera. El aburrimiento de cada jornada, la monotonía de los diversos momentos, la entrega a un Dios vacío que se reduce al rito cotidiano de la misa, en fin, todas las repulsiones a los actos que se relacionan con el sexo, la conducen por la empinada cuesta de la vida mientras arrastra sus propios fantasmas, demonios implacables que no la dejan vivir como ella realmente quisiera. Y, al igual que Sísifo, cuando cree haber llegado al punto de equilibrio su piedra dura vuelve a caer y ella debe descender para reiniciar el dionisiaco proceso de la reiteración, reencontrándose en cada amanecer con sus propios espectros,⁷ y actúa de la misma manera que los personajes de Ibsen, los cuales en ese deambular semiinconsciente por la vida sobrellevan la carga de un pasado genético y cultural que los derrota. Éste es el absurdo de la existencia humana cuando permanecemos aferrados a esquemas y preconceptos que nos martirizan y agobian.⁸

—Revelación misteriosa en noche de sábado

Antecedentes

Veamos brevemente lo que sucede en las horas previas al encuentro con Ixtlan y veamos también quién es realmente esta mujer:

- A. Nos enteramos que el personaje se desempeña como mecanógrafa y que su jefe la trata con respeto. Ella es una mujer común y corriente y su oficio de secretaria lo señala de una manera particular. La relación con el jefe es lejana; el tema de la dependencia laboral se introduce de forma superficial, porque en realidad no importa ni la tarea que esta mujer cumple ni la actitud del patrón hacia ella; lo que realmente se destacará en las postrimerías del relato es otra circunstancia que no hubiera podido darse si no supiéramos previamente de su trabajo y su oficio.
- B. Por otro lado, la protagonista se sentía orgullosa de su físico sensual, pero —lo aclara específicamente—nadie le había tocado los senos. Se trata de una mujer virgen que no se inclina por estas veleidades del sexo y, si no leyéramos la segunda parte del cuento y el desenlace, nos sentiríamos tentados a hablar de su frigidez.
- C. Acostumbraba cenar todas las noches en un restaurante barato, comía macarrones; por otro lado, nunca había entrado a un pub, esto es, porque dichos

⁷ Cfr. Henrik Ibsen. *Espectros*, trad. de L.N., Bs. As., Tor, 1957,

⁸ Para comprender las características contemporáneas del mito antiguo nada mejor que confrontar la obra de Albert Camus *El mito de Sísifo*, en donde el autor plantea entre otros conceptos lo siguiente: “Se ha comprendido ya que Sísifo es el héroe absurdo. Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio a la muerte y su apasionamiento por la vida le valieron ese suplicio indecible en el que todo el ser se dedica a no acabar nada” (Camus, 1953:130).

lugares son concebidos por la mujer de este relato como sitios de perdición y decadencia; en resumen se sentía ofendida por la humanidad.

- D. Frecuentemente escribía una carta de protesta al *Times* y ellos —probablemente con una mezcla de compasión y curiosidad— se la publicaban. Manifestaba así su rechazo a todo lo que ella consideraba axiológicamente imperfecto; el resto del universo no compartía con el personaje los mismos esquemas, pero por ello quizás el abismo hiperbólico que existía entre la protagonista y los demás integrantes del polifacético conglomerado humano no es tan exagerado y pone de manifiesto su desacuerdo radical con el mundo en el que habitaba.
- E. Se bañaba únicamente los sábados y no se quitaba para hacerlo ni las bragas ni el sostén. Es decir, que su mismo cuerpo podía representar un motivo de tentación y por eso lo ocultaba, inclusive, a su propia mirada. Este aspecto nos parece ridículo, antihigiénico, grotesco, risible, perjudicial e insano, pero para quien lo lleva a cabo es perfectamente normal. Descubrimos —esto bien puede ser un guiño al lector— una cierta tendencia catolizante, sobre todo si tenemos en cuenta la aprensión de la Iglesia para con todo lo relativo al sexo.
- F. Y, precisamente, conectado con el comentario anterior, nos enteramos que ella leía con frecuencia la Biblia. El libro sagrado de los hebreos bien puede ser consultado por cualquiera que se interese en él —religiosos, literatos, filósofos, amas de casa, publicistas, maestros, etc.—, pero en el caso de Miss Algrave, quien —a propósito— se llama Ruth, lo hacía por una cierta unción religiosa que la perseguía constantemente y su nombre es una alusión intertextual implícita al personaje del Antiguo Testamento, (*Biblia*, 1995: 1057) aunque ambas mujeres tienen muy poco en común, a no ser que una está en el contexto de la Biblia y la otra, observa desde afuera; esta última deleita su espíritu y llega a concebirse como permanente pecadora y lava sus supuestas faltas en un contexto de entrega a lo que ella sin lugar a dudas llamaría “la palabra de Dios”.
- G. Trataba de no mirar a las parejas que se besaban y acariciaban sin el más mínimo recato. El ver a otros haciendo lo que ella rechazaba constituye una forma más de aparentar que no desea observar aquel espectáculo bochornosamente erótico.
- H. Acostumbraba visitar a Mrs. Cabot, un anciano de noventa y siete años. El espectáculo de la vejez representa un alto a tanto escándalo que la rodea y, al tomar té con él, se siente feliz; pensamos que estúpidamente feliz, porque hacía lo que su inclinación religiosa le mandaba, en lugar de obedecer a sus tendencias más auténticas que serán descubiertas después de la visita de Ixtlan.
- I. A las siete del sábado anunciado volvió a la casa. Se acostó, era noche de luna llena. Esa noche parece estar llena de presagios. Interesa resaltar el símbolo de esta luna desde el momento que, según Chevalier:

El simbolismo de la luna se manifiesta en correlación con el del sol. Sus dos caracteres esenciales derivan por una parte, de que la luna está privada de luz propia y no es más que un reflejo del sol; por otra parte, de que atraviesa fases diferentes y cambia de forma. Por esto simboliza la dependencia y el principio femenino (salvo excepciones) así como la periodicidad y la renovación (Chevalier, 1995: 658).

Al hablar de la luna tenemos la impresión de aludir a un principio único y solitario, como lo era la propia Ruth; pero en la explicación del crítico se expresa la idea de la dualidad: luna—sol, al mismo tiempo que resulta expuesto el grado de dependencia de la primera en relación con el segundo. La luna es Ruth —en el plano del

símbolo por supuesto—, y ella no tiene luz propia y, pasa por diferentes etapas al igual que el astro; nos será dado observarla primero en una actitud exageradamente conservadora, para terminar siendo todo lo contrario; y esto último acontece después que conoce a Ixtlan.

Ahora bien, en medio de su melancolía, Ruth actúa de una forma particular. El narrador comenta:

Suspiró mucho porque era difícil vivir sola. La soledad la oprimía. Era terrible no tener una sola persona con quien conversar. Era la criatura más solitaria que conocía. Hasta Mrs. Cabot tenía un gato (Lispector, 2008: 309).

Al oír la autocompasión de la protagonista no podemos menos que pensar en la soledad del hombre contemporáneo. Ella se siente oprimida por tantas y tantas ausencias; desearía tener a alguien con quien conversar, pero un “alguien” que la escuchara y la comprendiera. Todos andamos tras una “oreja” receptora que nos abarque y entienda, pero no es tan fácil hallarla. Ruth, inmersa en sus prejuicios, se encuentra muy lejos de alcanzar el ideal de la compañía adecuada, pero el sufrimiento es inevitable y nos conduce hasta el absurdo de considerar que Mrs. Cabot al menos tiene un gato que le hace compañía. Los animales domésticos llenan a veces espacios vacíos, pero ciertamente no son todo; la compañía de otro ser humano es lo que el personaje reclama.

—La revelación: Llegada de Ixtlan⁹

Al llegar a este momento del relato, al factor fantástico prepondera al menos mientras dura el encuentro. Dice el narrador:

Estaba así recostada en la cama con su soledad. Pensando. Fue entonces cuando sucedió.

Sintió que por la ventana entraba una cosa que no era una paloma. Tuvo miedo. Habló muy fuerte:

— ¿Quién es?

Y la respuesta llegó en forma de viento:

—Yo soy un yo.

Vine de Saturno para amarte (Lispector, 2008: 310).

Las reclamaciones de Ruth contra su soledad tienen una respuesta que proviene de la noche callada y misteriosa. Su soledad parece que da un paso atrás cuando siente que alguien entraba por la ventana. El miedo la domina en este instante y habla más fuerte para contrarrestar el silencio de ese momento. Y a su pregunta, un ser desconocido le contesta, pero esta respuesta llega en forma de viento. La expresión “Yo soy yo” es una forma de auto refutación de la protagonista que ansiaba la llegada de una persona que inundara su soledad de presencia enaltecida; no sé si está alucinando; lo más probable es que su corazón palpitante de deseo, ese corazón que ella había limitado

⁹ El nombre de Ixtlán es de origen náhuatl, compuesto por los vocablos *itz-ittztell* que significa *obsidiana*, y *tlán*, que significa *lugar donde abunda*. Dicho de otro modo, el nombre *Ixtlán* significa *lugar donde abunda la obsidiana* o, también, *lugar del cuchillo de obsidiana*.

tantas veces con sus prejuicios, dice ¡basta! Y se abre ahora para buscar en lo desconocido la solución anhelada.

Esta visita oportuna, pero inesperada adopta la forma de la anagnórisis¹⁰ de acuerdo con el pensamiento griego tradicional, pero no se trata de un reencuentro real, como lo explica la cita, sino de un descubrirse de dos seres que ya se conocían sin saberlo realmente. Él dice que viene de Saturno con un solo objetivo: amarla. A partir de este momento se produce el hallazgo tan anhelado por parte de la mujer de este relato: ella no lo ve, pero lo siente. Y previo a que lleven a cabo el supuesto acto sexual la mujer desea saber el nombre de quien la poseerá. Ixtlan, le contesta él, no sin antes dejar expresa constancia de que eso poco importa. Ixtlan no solo simboliza esa segunda mitad de Ruth que le faltaba —al igual que el sol con la luna— sino que además su nombre representa etimológicamente al cuchillo de obsidiana, es decir aquel instrumento que viene a permitir que Ruth rompa o corte con su pasado para iniciar una vida nueva. Y además, al igual que el sol proporciona su luz a la luna, este misterioso personaje iluminará la vida monótona de Miss Algrave.

Creemos que los términos de relación y descubrimiento de ambos personajes se mueven también en un entorno fáustico, porque Ruth hará un verdadero pacto con ese, digámoslo con un oxímoron, “demonio benéfico” que representa Ixtlan. Es el pacto que a ella la devuelve a la vida de realización plena que nunca había querido aceptar y, pacto también que la protagonista violará cuando decida matizar la espera en brazos de otros hombres. Cuando el cuento concluye ella sigue esperando al Ixtlan que no vendrá a pesar de su promesa de hacerlo; y, no vendrá, posiblemente por haber sido defraudado por la traición de Miss Algrave. Y esta prevaricación de la fémina parece volverse contra ella misma si consideramos que la presencia invisible de Ixtlan es más sueño que realidad, deseo que plasmación efectiva de la búsqueda. Al igual que Adrian Leverkhuñ en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann pacta con el diablo para alcanzar la perfección en el arte musical, Ruth también lo hace para lograr la felicidad que hasta este momento le había sido esquiva.

Dice al respecto Elizabeth Frenzel:

“En el *Doctor Fausto* de Thomas Mann [...] la fábula y la figura de Fausto volvieron a su significado primitivo, actual, de crítica moral y de época, como fenómeno crítico sintomático de una época. (Frenzel, 1976: 168).

Continuando con el análisis, a la orden de Ixtlan de “Quítate la ropa”; seguirá la obediencia de la mujer quien al hacerlo rompe con todos los esquemas que había defendido hasta este momento. El narrador maneja un erotismo implícito, no expreso, pero no por ello deja de ser intenso. Este carácter reticente de la autora brasileña reviste su prosa de una calidad estética insuperable.

La manifestación de alegría sexual resulta expresada mediante un modo delicado, el cual trasluce la plena satisfacción de la mujer que antes podía haber sido considerada como indiferente a estos placeres. Señala el narrador:

Nunca había sentido lo que sintió. Era demasiado rico. Tenía miedo de que acabara. Era si como un lisiado arrojara al aire su bastón (Lispector, 2008: 311).

¹⁰ Etimológicamente significa “reconocimiento”. Como recurso literario se refiere al momento en que dos personajes de un relato se reencuentran al cabo de un tiempo. (Bustos Tovar, 1985: 24).

El placer que vive la protagonista en este momento es indescriptible; sólo alcanza a decir que “era demasiado rico”. Y al expresar su temor de que esto acabara, manifiesta la incertidumbre que siempre trae aparejado consigo el amor. Es el momento de señalar que ella no ha visto ni verá a Ixtlan; sólo lo presiente y lo siente en medio de la soledad de su cuarto. Por encima de todo, lo más importante es la realización plena, carnal, que pudo conseguirse ya fuera de manera onírica —no podemos descartar que se hubiera dormido sin siquiera darse cuenta—; de forma personal en el marco de una autosatisfacción postergada hasta esa noche o, simplemente, viviendo el sueño de enamorada del que no querrá despertar.

La comparación “Era como si un lisiado arrojara al aire su bastón”, viste poéticamente la prosa de Lispector. Su personaje ha dejado atrás un pasado de indecisión y amargura; antes debía caminar con el metafórico bastón de sus inseguridades y rechazos y ahora —cual nuevo paralítico elevado por el Jesús evangélico— caminará por sus propios medios haciendo uso de la libertad que le ha dado el amor.

Al igual que la novia enajenada de Rodó con referencia intertextual¹¹ a Guyau (Rodó, 1957: 204), esta mujer ha recibido en sus brazos al novio ilusorio, pero éste le ha dicho: “Volveré en la próxima luna llena” (Lispector, 2008: 311). A partir de estas palabras se abre el inmenso paréntesis de la espera. Ruth ha podido alcanzar lo que la “novia” de Rodó no pudo: la posesión del ser amado sea ésta en la dimensión que sea y:

“Él se levantó, la besó castamente en la frente. Y salió por la ventana” (Lispector, 2008: 311).

La reacción de la joven se expresa mediante las lágrimas vertidas castamente:

Empezó a llorar bajito. Parecía un triste violín sin arco. La prueba de que todo eso había sucedido realmente era la sábana manchada de sangre. La guardó sin lavarla y podría mostrarla a quien no lo creyera (Lispector, 2008: 311).

Llora por lo que creyó tener en sus brazos y que ahora ha perdido; llora porque no sabe realmente si será capaz de entregarse a la larga espera que le aguarda; llora porque al recibir a Ixtlan entre sus brazos sólo parece vivir una tregua momentánea para su terrible soledad.

Pero su convicción parece no aceptar postergación alguna:

Ella lo amaba e iba a esperar ardientemente hasta la nueva luna llena. No quiso bañarse para no quitarse el sabor de Ixtlan. Con él no había sido pecado, pero sí un deleite. No quería ya escribir ninguna carta de protesta: ya no protestaría.

¹¹ El primero de los tipos de transtextualidad ha sido explorado por Julia Kristeva con el nombre de intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro (Genette, 1989: 10). A su vez, Marta Rivera de la Cruz señala al respecto: “Julia Kristeva afirma que cada texto está construido como un “mosaico de citas”, lo que implica el reconocimiento de la intertextualidad como un fenómeno que se encuentra en la base del texto literario. “Todo texto es la absorción o transformación de otro” ha dicho Kristeva. Rifaterre considera la intertextualidad como la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que la preceden. (Rivera de la Cruz, 1997: 1).

Se produce la peripecia¹² de la protagonista como lo hemos venido anunciando *supra*. Está completamente segura de que ama, ama por primera vez en su vida y lo “ama ardientemente”. El enamoramiento está acompañado por una carga particular de erotismo. Sabremos que en este cambio de dirección de su existencia alternarán la afición por el ser ilusorio que la poseyó en la noche de ese sábado y el erotismo, quizás sea mejor decir lujuria, que desbordará en ella como un volcán en erupción. Como preámbulo a su nueva vida tendremos las siguientes modificaciones de su rutina diaria:

1. Deja de asistir a la iglesia, porque ahora es una mujer realizada.
2. El domingo, a la hora del almuerzo, comió carne roja y le pareció exquisita y tomó vino tinto italiano. Su rebelión contra todo lo que ortodoxamente la había amarrado hasta ese instante es evidente. Junto al despertar a la carne de la lujuria, se produce este otro amanecer a una vida sin disimulos ni pretextos. Quiere “ser” en el más amplio sentido del término y se siente realmente privilegiada, porque la había escogido un individuo de Saturno. Este sujeto venido de tan lejos ha proporcionado como referencia personal al planeta Saturno y Ruth retoma esta referencia con la cual la noción espacial se cumple en términos alegóricos. Este amado supuesto no podía hallarse ahí, a la vuelta de la esquina; para satisfacer los inmensos deseos de una virgen que se ha transformado en sus brazos en una *Femme fatal* no podía ser cualquier hombre; se trata de alguien rescatado de las sombras de un futuro que vivirá para siempre en la memoria incansable de la protagonista.
3. No tenía ya asco ni por los animales entregados a sus deleites sexuales ni por las parejas de Hyde Park. Ahora sabía lo que ellos sentían, y se hermanaba con ellos en la misma búsqueda de ideales inmediatos y llenos de emoción.
4. Le implora a Ixtlan que regrese lo antes posible:

¡Ixtlan! ¡Vuelve inmediatamente! ¡Ya no puedo esperar más! ¡Ven! ¡Ven! ¡Ven!
(Lispector, 2008: 313).

Su grito suplicante no hallará respuesta o, al menos, no de manera inmediata. La única respuesta vivirá en su cabeza atormentada por el reencuentro imposible. También Vladimir y Estragón esperaban a Godot creyendo en él a pesar de su postergación infinita (Becket, 2001: 11-154).

Arribando a una conclusión en el marco de este cuento

La angustia de Ruth motivada por la espera angustiosa de Ixtlan, la lleva a ciertos actos que parecen contradecir la entrega virginal que ella le había hecho al amado ilusorio. El narrador relata:

Ocurrió lo siguiente: al no aguantar más, se encaminó hacia Picadilly Circle y se aproximó a un hombre velludo. Lo llevó a su habitación. Le dijo que no necesitaba pagar. Pero él impuso su decisión y antes de irse le dejó en su escritorio una libra completa. Bien que ella necesitaba el dinero. Quedó furiosa, no obstante, cuando él no quiso creer su historia. Le mostró casi en sus narices la sábana manchada de sangre. Se rió de ella (Lispector, 2008: 313).

¹² Peripecia. Del griego περιπετεια cambio brusco. En una obra literaria, especialmente de teatro, cambio repentino de situación (Moliner, 2007: 2258).

Se ha producido un cambio radical en el comportamiento de la joven. Al entregarse en brazos de un desconocido descubrimos, intertextualizado de manera implícita, el cuento de Borges “Emma Zunz” (Borges, 2000: 68-76); lo único es que las motivaciones de una y otra no coinciden; el personaje de Borges lo hace con el afán de perfeccionar su venganza; la protagonista de Lispector lo lleva a cabo con el fin de distraer sus ocios y calmar su apetito sexual que Ixtlan había despertado. Pero las identidades en el orden textual se imponen: ambas buscan a un desconocido, las dos rechazan cobrar, pero igual el hombre en cuestión les deja dinero. Una diferencia fundamental estriba en que Emma rompe el dinero con furia y Ruth se comprará un vestido rojo escotado. Además para Emma el acto que lleva a cabo es despreciable y no continuará haciéndolo después. A Ruth, en cambio, este hecho le abre las puertas del negocio más antiguo del mundo y decide aprovecharse de su belleza y de los hombres que paguen por ella.

Renuncia a su profesión de mecanógrafa y resuelve dedicarse a la prostitución. Su primer cliente será precisamente su jefe, a quien se había referido anteriormente de una manera casual e indiferente.

Y, finalmente, el tema de la espera reaparece y no como aquella novia enajenada citada *supra*, sino más bien como una mujer madura ya, que en la región fronteriza entre la hipocresía y la verdad decide aguardar:

Y cuando llegara la nueva luna llena, se daría un baño para purificarse de todos los hombres y estaría lista para el festín con Ixtlan. (Lispector, 2008: 314).

El símbolo de la luna se yergue con mayor significación que nunca puesto que la Utopía de Ixtlan ha servido para forjarse una vida diferente y esta nueva luna no necesitará del sol para proyectar sus rayos de lujuria. Aparentemente no tendrá ya que cargar con su roca, pero no lo sabemos con certeza. Es probable que las nuevas circunstancias la lleven de un modo inevitablemente circular a reiniciar el proceso; por supuesto que lo hará en otro contexto en donde no tardarán en regresar sus pavorosos amigos: el aburrimiento, el tedio y el absurdo de una existencia a la que ella misma no le ha querido dar el sentido que realmente le correspondía.

—“Viacrucis”

La parodia

En este relato analizaremos el intertexto implícito que da lugar a la parodia; en el marco de ésta resaltaremos lo hiperbólico con la marca inevitable de lo satírico. A nivel general, la parodia es una imitación burlesca que caracteriza a una persona, una obra de arte o una determinada temática.

Por otra parte, en la parodia se apela —lo decíamos en el párrafo anterior— por lo general a la ironía y a la hipérbole para transmitir un mensaje burlesco y para divertir a los espectadores, lectores u oyentes. Dice al respecto María Moliner: “Parodia. F. Imitación burlesca de una obra literaria o artística de cualquier clase, de los gestos, manera de hablar o actitudes de alguien, o de cualquier otra cosa” (Moliner, 2007: tomo II, 2191).

Lo que más interesa resaltar es este sentido paródico en lo relativo al mito de María, la virgen madre de Jesús, el cual es puesto en implícita controversia. Los nombres que se emplean son de evidente resonancia satírica: María Dolores será la

madre sorpresiva; la mujer que se descubre embarazada al asistir a consulta con su ginecóloga sin haber estado nunca con hombre alguno. A la pregunta de la doctora: “¿Usted no está casada? (Lispector, 2008: 323), ella responderá: “—Sí, pero soy virgen, mi marido nunca me ha tocado. Primero porque él es un hombre paciente, segundo porque ya está medio impotente” (Lispector, 2008: 323).

Resaltamos el sentido del humor que destaca en el narrador. No deja de movernos a la risa aquello de “soy virgen” unido a “mi marido nunca me ha tocado”. Estos dos hechos que se presentan uno como consecuencia del otro no operan necesariamente de este modo. Y parece que la nueva literatura nos reserva la sorpresa de una María de Nazaret rediviva y ostentando renovada virginidad. Ese marido medio impotente no puede haber engendrado en María Dolores; pero no deja de llamar la atención el modo tan pacífico y tranquilo con que recibe él la noticia. Cualquiera hombre, sea de la naturaleza que sea, no aceptaría tan fácilmente la historia: “Estoy embarazada, pero no me he acostado con nadie; es más, soy virgen”. Es difícil de concebir una virgen con tres meses de embarazo y que no mencione ni siquiera a un Espíritu Santo que hubiera intervenido para hacerlo posible.

Al arremeter contra la creencia Mariana que la Iglesia ha defendido durante tantos siglos, el narrador derriba un mito que muchos sostienen y defienden, demostrando con esto que la literatura es un territorio libre en donde se pueden verter las más diversas opiniones. Por supuesto, la literatura del siglo XX, al menos de la segunda mitad en adelante se sintió en condiciones de enfrentar la hipocresía de instituciones tales como la mencionada aquí y muchas otras también: el comunismo, los políticos corruptos, los sacerdotes pedófilos, las dictaduras de izquierda o de derecha, el castrismo cubano, el pinochetismo chileno, en fin, tantas y tantas otras formas de atentar contra la libertad del hombre que no alcanzarían todas las páginas de un libro extenso para contenerlas.

A su vez, el marido se dará en llamar José porque las raras circunstancias así lo reclaman: “¿De manera que yo soy José?” (Lispector, 2008: 324), pregunta con inexplicable indiferencia cuando debería haberlo hecho entre asombrado e incrédulo. Esta afirmación nos llevaría a la deducción que se reviste con apariencia lógica: si tú eres María yo debo de ser José. Pero este hecho encuadra más bien en un razonamiento lógico fallido, en un razonamiento basado en lo absurdo. Pero tal situación no se explica en este momento ni el narrador pierde tiempo con ello, porque el objetivo del cuento no radica en demostrar la extravagante virginidad de María Dolores, sino en manejar los elementos de tal manera que parezcan verosímiles. Al respecto debemos tener en cuenta que el discurso de un relato es una organización de hechos que se propone como verdadera, aunque —en el caso que nos ocupa— parezca muy difícil de creer. Constituye un universo en que no tienen cabida las condiciones de verdad del mundo no literario, pues es un universo cerrado, con sus propias leyes de cuya realidad participa todo aquel que se compromete con su lectura. Se trata, por lo tanto, de un pacto o mejor llamado como “contrato de veridicción” (Prada Oropeza, 1978: 27-36).

El tema de la virginidad ha dado mucho que hablar en el marco de la literatura. Por ejemplo, un texto significativo y paródico también es el de García Márquez en *El amor en los tiempos del cólera*. Cambian las circunstancias, porque en este caso virgen es el hombre; Florentino Ariza se enfrenta a la mujer que ha deseado toda su vida cuando ambos son ya viejos y le dice: “—Es que me he conservado virgen para ti”. Y agrega el narrador: “Ella no lo hubiera creído de todos modos, aunque fuera cierto, porque sus cartas de amor estaban hechas de frases como esas que no valían por su

sentido sino por su poder de deslumbramiento” (García Márquez, 1990: 368). Puede observarse como rigurosamente considerado esto no es verdad, porque son muchas las mujeres que han pasado por sus brazos en esos largos años de espera —seiscientos veintidós para ser exactos—, pero Fermina Daza si bien no le cree, prefiere no polemizar en torno al tema que en este momento de sus vidas no es trascendente. El narrador sostiene, además, algo que bien nos puede servir para el manejo de conceptos del relato de Lispector: A veces las cosas valen más con la convicción con que se digan que por el grado de verdad que conlleven. Ese poder de deslumbramiento es más llamativo que cualquier otro aspecto.

Y con respecto al niño que vendrá, pensaron primero en llamarle Jesús, debido a las insólitas coincidencias de los hechos, pero luego lo cambiaron por Emmanuel para evitar que el destino se volviera a ensañar con su hijo como lo hizo con Jesús, el de la cruz. No tienen en cuenta que cambiar el nombre no cambia las circunstancias; además “Emmanuel” era el antiguo nombre de Jesús y significa etimológicamente: “Dios está entre nosotros”; nuevo elemento de la parodia planteada. Concomitantemente con lo anterior, no deseaban ver la reiteración del martirio proyectada en un ser aparentemente inocente, pero sartrianamente culpable de acuerdo con aquella teoría existencialista del viejo Sartre para quien “todos somos un poco culpables” y quien sostenía también que las culpas no son individuales, sino colectivas (Sartre, 2013: 1-20)

Siguen luego los siguientes asuntos que se eslabonan a lo largo del relato:

1. Ella había sido elegida por Dios para darle un nuevo Mesías. He aquí una reflexión a contrapelo con la veridicción del relato, porque tal hecho no es ni comprobable ni cierto. Sólo se trata de una especulación fronteriza entre la ironía del contexto y la probable inocencia del personaje, sometido más que ninguna a las reglas de la parodia.
2. Le contó la historia a una amiga mientras el feto de Jesús crecía vigoroso.
3. Era el mes de julio, hacía frío; en octubre nacería la criatura. Inevitablemente si había un José y una María y un Jesús por llegar, sólo faltaba el establo. El narrador arremete implacable y no conforme con todos los elementos sarcásticos incluidos hasta este momento, ahora escoge el motivo del establo como un elemento imprescindible, cuando en realidad podrían haber pensado que las circunstancias del nuevo Jesús no tenían por qué repetirse iguales. Esto es en el caso que nos identifiquemos de tal modo con la anécdota que lleguemos a creer en ella.
4. En fin, transcurren los meses y nació Emmanuel, mientras parecía que el establo se iluminaba. El narrador concluye: “No se sabe si ese niño tuvo que padecer el viacrucis. Todos lo padecen” (Lispector, 2008: 326).

El final del relato es real y, por suerte para el incauto lector, se aleja de la parodia: nació como nace cualquier niño y luego sigue la especulación sustentada por quien cuenta los hechos. Sean las circunstancias que sean, ese niño será un hombre como cualquier otro y, por lo tanto, no puede estar exento de padecer el viacrucis que a todos los hombres nos espera.

—“Ruido de pasos”

El advenimiento de la muerte

Nos parece estéticamente genial este cuento breve en donde una anciana, Cándida Raposo se manifiesta —aparentemente— de manera ajena a su condición y a

su edad “Esa señora tenía el deseo irresistible de vivir” (Lispector, 2008: 343). En verdad pensamos que los ochenta y un años no es un tiempo para considerar que todo se ha acabado; en este sentido descubro un cierto preconceito del narrador hacia el tema de la vejez; el mito de la edad madura renace de este modo como sucede con frecuencia en nuestra sociedad cargada de prejuicios, obsesiones y monomanías.

A diferencia de Juvenal Urbino que a sus ochenta años había alcanzado la “paz sexual” (García Márquez, 1990: 50), esta mujer actúa de tal modo que parece volver a vivir en el período de su adolescencia. Al visitar a su médico le comenta sobre su actual situación y de qué manera a los ochenta y un años aún sigue viva en ella el deseo sexual. El médico es más realista que el narrador, porque a su pregunta le responde: “ —Señora, lamento decirle que no pasa nunca” (Lispector, 2008: 343).

Eufemísticamente doña Cándida le pregunta también al doctor si podría arreglárselas ella “solita”, porque le resultará difícil encontrar a lo que podríamos llamar su “Florentino Ariza”; el profesional de la salud está de acuerdo y abre la puerta para que se produzcan los acontecimientos que se sucederán.

Seguirán en seguida las experiencias de auto satisfacción de la mujer; pero éstas estarán cargadas por la noción de culpa. Culpa que es llevada al extremo de esperar a la muerte como única solución a su problema de exceso como ella lo consideraba.

Y en ese momento a la anciana le pareció “oír ruido de pasos”, los pasos —comenta el narrador— de su marido Raposo. Hemos llegado al final de este relato en donde la muerte calma la conciencia de esta mujer y se entrega a una existencia distinta que se halla señalada por la presencia de su marido.

—“Mejor que arder”

Las dos vidas de Clara

El relato comienza diciendo:

Era alta, fuerte, con mucho cabello. La madre Clara tenía bozo oscuro y ojos profundos, negros.

Había entrado en el convento por imposición de la familia: querían verla amparada en el seno de Dios. Obedeció.

Cumplía sus obligaciones sin protestar. Las obligaciones eran muchas. Y estaban los rezos. Rezaba con fervor.

Y se confesaba todos los días. Todos los días recibía la hostia blanca que se deshacía en la boca. (Lispector, 2008: 357).

El título del cuento involucra una metáfora erótica planteada en un contexto —el contexto religioso que representa la madre Clara— aparentemente no adecuado o, por lo menos, no tan común.

Al igual que en los relatos anteriores regresamos sobre el tema sexual. El retrato inicial de Clara —alta, fuerte, con mucho cabello y bozo oscuro— no parece favorecerla en lo que a belleza femenina se refiere. Sólo esos “ojos profundos, negros” podrían representar un anuncio del poder seductor de esta mujer, sobre todo si estamos de acuerdo en que la verdadera seducción empieza con la mirada.

El narrador omnisciente nos revela un secreto: la imposición de la familia para obligarla a tomar los hábitos monásticos y el miedo que esa misma familia tenía al mundo y sus tentaciones.

Nos resulta graciosa, si no paródica, la frase: “verla amparada en el seno de Dios”; porque al señalar tal cosa inmediatamente surgen dudas que a sus parientes ni siquiera se les ha ocurrido pensarlas: ¿De qué “amparo” hablamos en el contexto de una iglesia que no puede, no sabe o no quiere controlar sus propios excesos? ¿Corrupción, pedofilia, concupiscencia? Y acaso se atreven a hablar del “seno de Dios” cuando este mismo Dios no creo que quiera tener nada que ver con estos malos administradores de la religión.

En lo que respecta al estilo el narrador ha preferido, en este caso, utilizar oraciones breves, sintácticamente organizadas en torno a verbos semánticamente representativos: “Era, tenía, había entrado, querían, obedeció, cumplía, estaban, rezaba, recibía, deshacía”. La mayoría de estos verbos están conjugados en copretérito o pretérito imperfecto según la terminología que manejemos y sirven fundamentalmente para narrar acciones que se ubican en un pasado y que han poseído determinada duración en el momento en que desplegaron su influencia.

A su vez, descubrimos un curioso y tierno ejemplo de epanadiplosis que consiste en repetir en la oración siguiente una parte de lo ya dicho en la anterior; esto se hace con fines poéticos como si fuera una anáfora, pero más desarrollada que ésta. El ejemplo es: “Y se confesaba **todos los días. Todos los días** recibía la hostia blanca que se deshacía en la boca”.

“Todos los días” transmite la noción de cotidianidad apabullante, de aburrimiento evidente que se expresa en los actos sucesivos —esto según la Iglesia, por supuesto— de confesarse primero y comulgar después.

Pero Clara principia poco a poco a perder el entusiasmo con el que comenzara a vivir en el convento: “Pero empezó a cansarse de vivir sólo con mujeres” (Lispector, 2008: 357).

Las nociones de hastío y tedio ya las habíamos encontrado en “Miss Algrave” y ahora reaparecen con más fuerza.

Hay momentos significativos en el desarrollo temático de esta primera parte de su vida cuando buscaba la santidad en medio de la monotonía de aquellas paredes:

1. Al saber de su ansiedad, una amiga y el padre confesor le recomendaron que mortificara su cuerpo. Ella respondió con los siguientes actos: dormía en la losa fría y se azotaba con el cilicio. El narrador comenta, con ironía, que estos tormentos sólo le provocaron fuertes gripes y arañazos en el cuerpo.
2. Su excitación iba en aumento: se controlaba para no morder la mano del padre cuando éste depositaba la hostia en su boca y el sacerdote se daba cuenta, pero no decía nada; había entre ambos un pacto secreto. Eran dos torturados en el mismo potro de la vida e incapaces de alterar los abruptos esquemas de esta existencia, se consolaban mutuamente sin atreverse a llegar más lejos.
3. Y, el colmo, rayano ya en el sacrilegio —vuelvo a citar a la institución romana— “no podía ver más el cuerpo desnudo de Cristo”.
4. Otro caso escandaloso para la educación que le habían dado: se confesaba con el citado cura de que se rasuraba las piernas velludas; y el pobre padre, casto y sereno, llegó a imaginarse que esas piernas debían ser fuertes y bien torneadas. El demonio fáustico rondaba tratando de atrapar estas almas dubitativas y

obligadamente castas. El sacerdote continuó sin obedecer al llamado de la carne, pero Clara abandonó su reclusión a pesar de la oposición de la superiora y de su propia familia.

Y renunció a sus votos, además, porque el padre le había dicho: “Es mejor no casarse. Pero es mejor casarse que arder” (Lispector, 2008: 358).

En la segunda de las existencias que anunciábamos en el título, Clara se va a vivir a un internado de señoritas. Libre ya del fantasma de la castidad se las arreglaba como podía para sobrevivir mientras añoraba alcanzar una vida mejor.

“Rezaba mucho para que algo bueno le sucediera. En forma de hombre” (Lispector, 2008: 358). Podemos observar las curiosidades de la existencia: antes rezaba para ser casta y ahora lo hacía para dejar de serlo; los seres humanos siempre acudimos a ese Dios que habita en nuestras conciencias y le suplicamos por cosas tan contradictorias como lo hacía la pobre Clarita.

Y conoció a un guapo portugués a quien le encantaron los modales de la joven. Entre sugerencias e invitaciones llegaron a conocerse por fin. Un cafecito, el cine, las manos de uno y otra juntas y deliciosamente tiernas, largos paseos. En fin, todo terminó en el mejor de los mundos posibles y llegaron felices al matrimonio:

Se casaron por la iglesia y por lo civil. En la iglesia, el que los casó fue el padre, quien le había dicho que era mejor casarse que arder. Pasaron su luna de miel en Lisboa. Antonio dejó el bar en manos del hermano.

Ella regresó embarazada, satisfecha y alegre.

Tuvieron cuatro hijos, todos hombres, todos con mucho cabello. (Lispector, 2008: 359).

El final reviste las condiciones de un verdadero *happy end*. Como dice el dicho popular la sogá aprieta, pero no ahorca. Clara renunció a la existencia solitaria del convento y alcanzó la felicidad del matrimonio junto a un hombre bueno y sencillo.

Conclusión

Hemos llevado a cabo el análisis de los cuatro cuentos. En cada uno de ellos encontramos elementos diversos tanto en lo que tiene que ver con el estilo como en los temas abordados.

En “**Miss Algrave**” predomina lo fantástico y el encuentro con el enamorado supuesto que vino de Saturno le permitirá al personaje librarse de sus trabas y entregarse a una existencia en donde los placeres y el dinero serán lo más importante.

Pero antes de lograr este propósito pasó por una etapa de virginidad y recato en donde la vimos asombrarse por todo lo que tuviera que ver con el sexo y sus manifestaciones.

Estudiamos, entre otros, los conceptos de “anagnórisis” y “peripecia” para referir con el primero al carácter del encuentro con Ixtlan y con el segundo al cambio radical que sufre el personaje femenino cuando desespera y decide actuar de una forma diferente a como lo tenía planeado.

Es un cuento pletórico de símbolos y en donde los factores intertextuales implícitos cumplen un papel representativo.

En “**Viacrucis**” la parodia se adueña del relato de manera totalizadora. Sólo el final se aleja de ella. Los personajes, émulos de los protagonistas bíblicos, reinician un proceso que posiblemente, más allá de la ironía, se ha de dar en cada nuevo nacimiento del Jesús hombre, sometido como todos al padecimiento y la miseria.

En “**Ruido de pasos**” hallamos una implícita reflexión sobre la vida al final del camino. Cándida Raposo es un ejemplo de quien quiere continuar a pesar de que la muerte le exija el pronto pago de la cuota que todos le debemos. Reaparece el tema sexual como en los dos cuentos anteriores, pero ahora enfocado desde una edad diferente.

—“**Mejor que arder**”

El estilo de este cuento destaca por los aspectos que ya hemos señalado, pero omitimos la referencia al carácter barroco que representa mediante los contrastes entre las dos vidas de Clara. La castidad y el erotismo; la resignación de una vida conventual y la decisión de buscar otra existencia menos aburrida y más representativa para un alma buena como la de esta mujer.

Clarice Lispector es una escritora de calidad, de eso no hay duda alguna. Los valores estéticos parecen oponerse a los esquemas axiológicos siempre vigentes. Y es precisamente esta ruptura con lo establecido lo que la caracteriza y proyecta. Con su muerte, las letras universales perdieron una voz contestaria que mucha falta le hace a un universo que sólo sabe arrastrarse hipócritamente ante el poderoso.

Bibliografía

- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*, 5ª. edición, trad. de Ana Ma. Moix, Barcelona, Tusquets, 2001.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, 5ª. reimpresión, Madrid, Alianza, 2000.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*, trad. de Luis Echávarri, Bs. As., Losada, 1953.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*, 5ª. edición, versión castellana de Manuel Silver y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1995.
- De Bustos Tovar, José Jesús. *Diccionario de Literatura Universal*, Madrid, Anaya, 1985.
- “El libro de Rut” en *La Biblia*, Madrid, Editorial Verbo Divino/San Pablo, 1995.
- Frenzel, Elizabeth. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, versión española de Carmen Schad de Caneda, Madrid, Gredos, 1976.
- García Márquez, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*, 7ª. impresión, México, Diana, 1990.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.
- . *Palimpsestos*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- Ibsen, Henrik. *Espectros*, trad. de L.N., Bs. As., Tor, 1957.

Lispector, Clarice. *Cuentos reunidos*, Prólogo de Miguel Cossío Woodward, Madrid, Siruela, 2008.

Mann, Thomas. *Doktor Faustus*, trad. de Eugenio Zammar, Barcelona, Edhasa, 1998.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos [Colofón], 2007.

Prada Oropeza, Renato. (Editor). *Lingüística y literatura*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1978. (De acuerdo con Greimas, *cfr.* “El contrato de veridicción”, en este libro de Prada Oropeza).

Rivera de la Cruz, Marta. “Intertexto, autotexto. La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez”, en *Espéculo, Revista de la UCM*, # 6, 1957.

Rodó, José Enrique. *Obras completas*, introducción, prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal, Madrid, Aguilar, 1957.

Sartre, Jean Paul. “El existencialismo es un humanismo”

en <http://www.angelfire.com/la2/pnascimento/ensayos.html>, consultado el 12 de mayo de 2013.

Tacca, Óscar. *Las voces del relato*, 2ª. edición, Madrid, Gredos [Biblioteca Románica Hispánica], 1978.

Valles Calatrava, José R.. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistémica*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

Van der Meer, Ignacio. *Antología latina*, Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1946.



Lo político y lo social

La escritura política de Clarice Lispector Incisiones críticas y metodológicas

Miguel Alberto Koleff

Facultad de Lenguas – Universidad Nacional de Córdoba
miguel_koleff@yahoo.com.br

RESUMEN

La *escritura política de Clarice Lispector* que se propone en estas páginas surge de una perspectiva de abordaje que se articula con la tradición crítica construida sobre los textos de la escritora brasileña a lo largo del siglo XX y se presenta como una avenida posible de recorrer anclada en esas referencias. Subsidiado por el pensamiento de Walter Benjamin, Giorgio Agamben y Jacques Rancière, el alcance del proyecto se ciñe a la interpretación de dos «cuentos políticos» insertos en la antología *Laços de Família* de 1960: «O jantar» y «O crime do professor de matemática» de los que se derivan inferencias en la dirección asumida.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector – escritura política – cuentos.

RESUMO

A escrita política de Clarice Lispector proposta nestas páginas vem de uma perspectiva de abordagem articulada com a tradição crítica que tem sido construída sobre seus textos ao longo do século XX. E não é uma novidade, mas uma via possível de acesso ancorada nessa referência. Subsidiado pelo pensamento de Walter Benjamin, Giorgio Agamben e Jacques Rancière, o alvo do projeto se limita à interpretação de dois contos políticos inseridos na coletânea *Laços de família* de 1960: "O jantar" e "O crime do professor de matemática" que derivam inferências a partir da direção assumida.

PALAVRAS CHAVE: Clarice Lispector - a escrita política - contos.

I

*«Por que não tentar neste momento,
que não é grave olhar pela janela?»
(Clarice Lispector)*

Una tradición académica, que se hizo eco en los estudios literarios, señalaba como norma no explícita pero sí altamente sugerida, que no convenía abordar a un autor hasta que

no mediara, como mínimo, veinte años entre obra y recepción, a los fines de que el instrumental crítico estuviera lo suficientemente aceitado como para captar su novedad en el canon disciplinario. Aunque estas recomendaciones parezcan en desuso en la actualidad, alguna vieja sabiduría debía estar contenida en esa prescripción porque –en el caso que nos ocupa- los años transcurridos potenciaron una importante relectura de los textos de Clarice Lispector respecto de su fortuna crítica que se aproximan a una revisión significativa de aquella.

El primer dato que existe al respecto es de 1944 y corresponde a un artículo firmado por Antonio Candido con el título de “No raiar de Clarice Lispector” con versiones preliminares aparecidas en el diario *Folha da Manhã*¹ en el que el reconocido crítico paulistano saluda la primera obra narrativa de la autora y su incorporación al corpus de la literatura brasileña. Entre las observaciones que le dedica se destacan tres importantes afirmaciones: 1.- Clarice Lispector no sigue los caminos recorridos por la literatura nacional; 2.- su prosa se configura como una investigación de lenguaje para transmitir su personal interpretación del mundo; y 3.- Su ficción no es solo una aventura de la imaginación ya que pensamiento y lenguaje ‘se duelam, em círculo’ (SA 2000, 26).

A partir de este artículo, cronológicamente precoz en los estudios críticos de Clarice Lispector, Olga de Sá –una de las estudiosas más atentas de su obra completa- releva los antecedentes epistemológicos construidos en torno de la escritora en el primer capítulo de su libro *A escritura de Clarice Lispector* aparecido en 1979. Al hacerlo, consigna por separados los enfoques realizados durante las décadas de 40 y 50 –por un lado- y 60 y 70 por otro lado. Esta división que resulta un poco propedéutica desde que identifica nombre, artículo y fecha de edición de las reseñas más potentes, es de una importancia considerable a la hora de pensar los tratamientos posibles de la ficción clariciana.

Como el objetivo de este trabajo no es ahondar en este recorrido, lo que –por otra parte- sería altamente recomendable, voy a limitarme a señalar que los estudios críticos de las décadas del 40 y 50 son –principalmente- periodísticos y alcanzan hasta la edición de *A cidade sitiada* de 1949. Por lo tanto, abarcando tres novelas: *Perto do coração selvagem* (1943) *O lustre* (1946) y la ya mencionada. La mayoría de los apuntes críticos que Olga de Sá recoge de especialistas como Sérgio Millet, Alceu Amoroso Lima, Alvaro Lins, Gilda de Mello e Souza, Roberto Schwarz entre otros, convergen en la valoración de una escritura inusitada que es ponderada por algunos en forma positiva y por otros, como excesiva y retórica. Los que le reconocen calidad acentúan el valor imaginético de sus metáforas y su capacidad expresiva, incluso al bordear el límite del género en relación con la poesía. Los otros, sin negar este hallazgo, le critican el exhaustivo verbalismo interpretándolo como un juego consciente con el lenguaje a los fines de crear efectos artificiales. De todos los autores enumerados por Olga de Sá sea tal vez Alvaro Lins el más duro en su apreciación ya que tiene oportunidad de expedirse sobre la autora durante la publicación de los tres libros mencionados y –en este proceso- enfatiza sus defectos estructurales augurándole un fracaso próximo. La propia Clarice Lispector –según su biógrafa Nadia Batella Gotlib- tuvo conocimiento de estas reflexiones, siendo destacada como una de las causas de la

¹ En realidad, con este título aparece en *Vários Escritos* (São Paulo, ed. Duas Cidades, 1970, p. 125-131) Fue publicado en el diario citado en el cuerpo de este trabajo en la sección “Notas de crítica literária” con los títulos “Língua, Pensamento, Literatura” el 25 de junio de 1944 y “Perto do Coração Selvagem” el 16 de julio de 1944, con ligeras modificaciones entre una y otra oportunidad.

profunda angustia que le acometió a los fines de la década del 50 juntamente con su regreso a Brasil, divorciada.

Algunas palabras más sobre la crítica de este período. El estudio comparado de las diferentes reseñas críticas estudiadas por Olga de Sá, además de confirmar la acentuación intensiva sobre el fenómeno del lenguaje en Clarice Lispector como el rasgo más llamativo de su producción originaria y de su continuidad en la línea de la ficción, destaca diferentes apreciaciones en la evaluación temática de las novelas. Si todos coinciden en que hay una sobredeterminación lingüística en su planteo narrativo, la importancia de este trabajo formal se define en perspectivas diversas cuando se piensa en el “contenido” vehiculado y –en este punto- las lecturas acentúan: una indagación de lo imaginario en desmedro de la realidad circunstancial, una proyección simbólica y existencial de conflictos intersubjetivos presentes en los personajes de su ficción, la recuperación de un plano intimista de expresión conforme a la herencia europea que constituye una influencia radical en su escritura² (James Joyce y Virginia Woolf principalmente)

La marcación de estas características que pretendieron darle una identidad a la ficción de la autora brasileña que estamos estudiando no se hicieron sin instaurar al mismo tiempo una despolitización de su escritura. Puede sonar extraño hoy que hablar de “existencialismo” o utilizar la categoría de “lo íntimo” como anclaje referencial, posibilite un abordaje desprovisto de intencionalidad pero con estas formulaciones nace la imagen de la escritora alienada, abstracta, teórica que se desvincula de cualquier situación de raigambre histórico-social para instalarse en coordenadas filosóficas universales que dan cuenta de la condición humana en general y de preocupaciones éticas que exceden las circunstancias inmediatas y concretas. Esta suerte de composición crítica homogénea es probablemente la que explique el lugar heredado por Clarice Lispector en el canon de la literatura brasileña contemporánea al enmarcarla como referente indiscutible de una generación a la que ella misma – a través de su escritura- le da génesis en el marco del modernismo brasileño instalado en 1922. Precisamente, la generación del 45 a la que me estoy refiriendo aparece en las antologías de literatura brasileña caracterizada con notas que enfatizan la subjetividad y la emoción -«vivência psicológica, embates emocionais»- (Bonito Couto Pereira 2000, 218) ejemplificada por la propia Clarice Lispector como representante al lado de Guimarães Rosa. De todos los trabajos críticos reseñados en esta línea abierta por las publicaciones periodísticas de estas dos décadas, el trabajo de Olga de Sá al que hemos aludido, tal vez sea la mejor síntesis ya que, publicado en 1979 y teniendo como referencia toda la obra de la autora fallecida en 1977, se configura en torno de un concepto central –ampliamente aludido por la crítica de ese período con igual o diferente nombre- y es trabajado con una exhaustividad inmejorable. Me refiero a la noción de “epifanía” que – a partir de entonces- se asocia a la autora brasileña como su marca definitoria.

La crítica iniciada en los años 60 y que se extiende hasta la muerte de la autora brasileña en 1977 abarca un número mayor de trabajos, lo que precisa aún una línea de abordaje más sólida que da cuenta de una continuidad inesperada (según la crítica anterior) pero ya con notas características de su escritura definidas en mejor forma. Básicamente, focaliza en tres hitos de producción autoral: los cuentos que empiezan a ser publicados a

² Cuestión objetada por la propia escritora.

partir de *Laços de Família* en 1960³, la novela *A paixão de GH* de 1964 –hoy reconocida como el clímax de su trayectoria ficcional- y la nacida a partir de *A hora da estrela* de 1977 que es la última novela publicada en vida. Es obvio que entre los comienzos de 1960 y el final de la década del 70, las líneas interpretativas variaron mucho, sobre todo a partir de circunstancias políticas precisas como el golpe de estado en Brasil en 1964 que saca a Clarice Lispector a la calle y la hace parte de la lucha contra el autoritarismo instalado por el gobierno militar. De todos modos, hay una constante en la lectura que se hace de su obra y que viene de la generación anterior. La mayoría de los estudios críticos citados por Olga de Sá en el capítulo 1 del libro mencionado que tomamos como orientación (Eduardo Portella, Massaud Moisés, Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, Alfredo Bosi, entre otros) reafirman las líneas primordiales señaladas por los abordajes críticos anteriores analizando el nivel de consolidación alcanzado. Como en los estudios reseñados, el mayor énfasis recae en la lógica escrituraria con especial relevancia para los recursos expresivos, hijos dilectos de una poética personal⁴. Se asume que Clarice Lispector vino a jaquear los géneros consagrados (una continuidad modernista iniciada por Mario de Andrade) y ponerlos al servicio de una búsqueda identitaria y existencial. La novedad que aportan estas nuevas reseñas pasan por la inclusión de los estudios de la llamada «crítica universitaria» realizado por profesores de reconocidas casas de estudios superiores, aparecidos en formato libro y ya no sólo como columnas periodísticas. De allí algunas de las pretendidas búsquedas teóricas como los análisis efectuados por Affonso Romano de Sant’anna utilizando la metodología estructural aplicada a un corpus constituido por los relatos de *Laços de Família* (1960) y *A legião estrangeira* (1964) De todos los textos críticos analizados por Olga de Sá el que mayor valor de relevancia tuvo y continúa teniendo al día de la fecha –en el marco de una arqueología del saber clariciano- es el producido por Benedito Nunes en tres libros dedicados a la autora⁵ y que han puesto en marcha un perfil crítico de relevancia. Sólo a modo de ejemplo, destaco una de sus apreciaciones tendientes a recuperar la forma literaria des-enajenándola de la construcción lingüística formalista al reflexionar sobre la narrativa “monocéntrica” recuperando el análisis de los textos de Clarice Lispector al campo del análisis literario –del que parece haberse aprovechado la crítica periodística- a partir de las inflexiones de voz, visión y acción narrativa (personajes)

Una de las líneas fuerza que estos abordajes destacan tienen que ver con la presencia de personajes de sexo femenino que adquieren –con absoluta claridad- importante protagonismo en los cuentos y novelas de Clarice Lispector. Será esta una línea que la crítica posterior tomará como referencial al articular la intriga de los relatos con la creación de un campo de registro experiencial de los años 60 y 70 en Brasil, principalmente en el escenario de la sociedad burguesa capitalista.

De todos modos, este conjunto de autores citados por Olga de Sá que articulan el discurso crítico a partir de sus anclajes tradicionales sirven sólo de base teórica para la

³ En realidad parte de los cuentos de *Laços de família* fueron publicados con anterioridad en el libro *Alguns Contos* en 1952 en la colección *Os Cadernos de Cultura* editados por el Ministério de Educação e Saúde-Serviço de Documentação, Rio de Janeiro.

⁴ Los críticos de este período veían con cierto desagrado los recursos expresivos utilizados en la prosa por Clarice Lispector, considerándolos más pertinente para la poesía.

⁵ Se trata de *O mundo de Clarice Lispector* (Manaus, Ed. do Governo do Estado de Amazonas, 1966) *O dorso do tigre* (São Paulo, Perspectiva, 1969) y *Leitura de Clarice Lispector* (São Paulo, Quíron, 1973)

crítica inaugurada en los años 80 a partir de dos importantes trabajos: el de la psicoanalista francesa Hélène Cixous que introdujo a Clarice Lispector en el contexto literario internacional con sus investigaciones reunidas en torno del libro *La risa de la medusa*⁶ y el relevante trabajo crítico realizado por la investigadora brasileña Lucia Helena en su libro *Nem musa nem medusa. Itinerários da escrita em Clarice Lispector* de 1997 en el que dialoga con la psicoanalista francesa a partir de la discusión crítica con aquel texto. El punto de partida de lo que podríamos llamar la crítica de los años 80 –que gestaron los actuales estudios teórico-críticos- focaliza principalmente en la última novela de Clarice Lispector publicada en 1977 porque por primera vez, la autora brasileña que estamos estudiando concentra su atención en una mujer nordestina y pobre. Estas dos condiciones que coadyuvan a la definición de los personajes protagonistas de las narrativas de Clarice Lispector introducen la perspectiva “socio-política” que las primeras incursiones críticas no pudieron reconocer abriendo el “campo de juego” de los significados de sus textos. El trabajo de Lucia Helena que acabamos de citar, si bien pertenece a los años 90, dedica el capítulo inicial a articularse con esta tradición de lectura inaugurada por Cixous al destacar como la ficción clariciana se mueve en un sutil equilibrio de dos líneas de fuerza: el «Realismo & Naturalismo» y el «Romantismo & Simbolismo» (p.29). Lo que Lucia Helena quiere ejemplificar con esta suerte de tensión escrituraria en la escritora brasileña es como está en latencia un principio de constitución que rige su escritura y que es de naturaleza social, histórica y política. La posibilidad de apertura que Cixous ofrece al pensar la narrativa clariciana en el marco del “discurso feminista” despliega valores que potencian la politización del sujeto femenino, concebido como excéntrico, descentrado, marginal o periférico respecto de un universo patrón masculino. El lector brasileño inculturado en la producción narrativa de ese país no puede menos que evocar en esta intención una de las tantas proclamas modernistas inauguradas por la antropofagia de Oswald de Andrade y los *Contos Novos* de Mario de Andrade.

Los últimos estudios críticos consagrados a Clarice Lispector a más de 30 años de su muerte provienen de investigadores universitarios que se consagraron a estudios sistemáticos de su obra (Regina Pontieri, Vilma Arêas por ejemplo) y muchísimos trabajos de tesinas, disertaciones de maestría y tesis de doctorado, en todo el mundo pero principalmente en Brasil. Un análisis exhaustivo de más de cincuenta textos bajados de Internet muestra que hay pocas líneas de avance en relación a hallazgos documentales, la mayoría de los cuales son poco originales y cuya máxima novedad es la utilización de una categoría crítica (la epifanía, por ejemplo) en corpus diferentes a los utilizados por teorizadores canónicos. Una importante novedad, digna de destacar, es la ampliación del corpus de lectura y análisis de los textos de Clarice Lispector que incluyen los libros de crónicas además de cartas, artículos publicados en columnas periodísticas de opinión o especializadas (como el caso de correo femenino) Esta expansión del corpus además de serle fiel a la autora que no reconocía géneros estancos y predefinidos, permite rastrear procesos de intercambio y cruces entre textos literarios y otros considerados «lixo» (basura)⁷. Esta indefinición del corpus, que elude la “literariedad” de sus propuestas, trae

⁶ Edición española que incluye dos trabajos de H. Cixous: *Vivir la naranja* (publicado en francés en 1979) y *La hora de Clarice Lispector* (publicado en francés en 1983).

⁷ «Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Más há hora para tudo. Há também a hora do lixo» (Clarice Lispector, *Explicação* a la colección de cuentos *A via crúcis do corpo* (Rocco, 1974)

aperajada una importante revisión de otros límites, como el de la autobiografía o la autoficción, por ejemplo, así como la expansión de ciertos presupuestos teóricos (contenidistas) que los críticos de la primera hora intentaron delinear. El seguimiento de estas vías indirectas de la producción clariciana pone en evidencia que una lectura político-social de sus incursiones no sólo es viable sino que genuinamente posible. Y –como en todos los casos que se multiplican en estudios universitarios- hay una propulsión a la lectura oblicua generando lecturas alternativas a las clásicas, forjadas por la cronología de la fortuna crítica. Un dato no menor de los últimos años es la recurrencia a los expedientes críticos de la Escuela de Frankfurt para hacer converger los procedimientos estéticos que se ponen en evidencia en las ficciones de Clarice Lispector y hacerlas dialogar con las “antinomias” sociales que están en la base de su germinación como obras de arte modernas y modernistas.

En este contexto de producción focalizo mi objeto de estudio y la pretensión de mi escritura. A partir de lo rastreado, queda claro mi convencimiento de la posibilidad que ofrece la narrativa de Clarice Lispector para un abordaje político de su escritura. Las bases epistemológicas están claras y los anclajes referenciales también. Pretendo, en consecuencia, dirimir una cuestión focal: introducir las consideraciones benjaminianas sobre «Destino y Carácter» (Benjamin 2007) y confrontarlas con las elaboraciones conceptuales de Giorgio Agamben sobre los procesos de subjetivación (Agamben 2007). Me interesa mostrar cómo en la actitud de los personajes claricianos aparece ya un costado crítico ignorado que tiene que ver con el disciplinamiento de la vida individual como vida social (la necesidad de instalar lo social como mecanismo de control y legitimidad). El espacio construido por lo reprimido concentra las simientes de la transformación social y se ejecuta como pulsión revolucionaria. Entiendo –en este sentido- que proponer un enfoque político como eje de lectura de la ficción clariciana, además de recomponer un horizonte intelectual de su producción, permite cruzar las vertientes de lo individual/singular y del colectivo social en que se inserta a fin de instalarse como discurso posible convocando aquellos intersticios que estos dos planos dejan al descubierto al cruzarse.

El corpus asumido por esta investigación se estructura en torno de los cuentos que integran la colección *Laços de Família* por varios motivos: 1.- Por tratarse del primer libro de cuentos de la autora; 2.- Por ubicarse en el punto de articulación entre las dos instancias críticas reseñadas por Olga de Sa 3.- Por instalar en el terreno ficcional una fractura con la noción de “crónica” e instalar una mutua interdependencia entre ambas; 4.- Por postular planteos ético-políticos desatendidos por la crítica al instante de su aparición y que constituyen nodos críticos para un abordaje de esta naturaleza 5.- Por acentuar el discurso sobre la cuestión del género al extenderse en personajes femeninos y poner en evidencia la necesidad de una escritura y un texto que represente esta voz acallada a mitad de siglo⁸.

Como puede verse, el marco teórico asumido y el “campo de aplicación” dibujado por el recorte conceptual, arrojan luz sobre un aspecto teórico desdibujado en las primeras indagaciones críticas sobre la autora, permitiendo así una mejor apropiación del tópico ya que –vuelto éste sobre las crónicas y cuentos que le suceden cronológicamente- favorece un

⁸ Aunque los cuentos reseñados en el artículo no se ocupen de figuras femeninas, el proyecto investigativo abarca la totalidad de los textos y –por ende- no puede tener esta implicación singular.

plano de lectura que –siendo desvelado progresivamente- todavía permanece con pocas certezas.

II

«...por caminhos tortos, viera a cair num destino
de mulher, com a surpresa de
nele caber como se o tivesse inventado»

(Clarice Lispector, «Amor»)

Jacques Rancière define la política como «la constitución de una esfera de la experiencia específica donde se postula que ciertos objetos son comunes y se considera que ciertos sujetos son capaces de designar tales objetos y de argumentar sobre su tema» (Rancière 2011: 15) Conforme este paradigma, para él, la literatura interviene en tanto que literatura «en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes» (17). Es así que –siguiendo a este filósofo- puedo concluir que una escritura política supone o significa una clara intervención en lo social a través de la palabra, la que –por su parte- se configura desde la experiencia. Por esta razón, la presunción de eso que he llamado *la escritura política de Clarice Lispector* se funda –en consecuencia- en esta decidida participación que la autora realiza en el mundo a través de su voz narrativa situándose críticamente en sus propios contextos de referencia para pronunciarse sobre los «objetos comunes» en que se enmarca su praxis.

Si es cierto que Clarice Lispector no es una escritora «comprometida» en el sentido en que el término era usado durante la década del 70 en Latinoamérica, también es cierto que sus agudas interpretaciones sociales agujereaban –en alguna medida- el *status quo* en el que se movían determinadas acciones políticas tendientes a construir modelos ideales de hegemonía.egarle esta criticidad a su lenguaje significa –en términos benjaminianos- matarla dos veces; una por el silenciamiento y otra, por el olvido.

Pero Clarice Lispector no se deja morir y en el siglo XXI demuestra que está más viva que nunca y que es cuestión de cifrar una vez más sus textos para encontrar respuestas legítimas a las preocupaciones que embargan el curso de la historia. En el mínimo abordaje que me propongo en estas líneas, me gustaría fundamentar –de alguna manera- mi perspectiva y mostrar el alcance de esta lectura considerando algunos de los textos del corpus escogido como análisis.

Pretendo partir de una cita obligada de Aristóteles contenida en la *Política* donde se diferencia al hombre del animal de acuerdo a la perspectiva comunicativa que asumen. Me parece radical porque su recuperación en el presente desentraña errores conceptuales heredados históricamente en pos de justificar la racionalidad instrumental del sujeto. A saber:

Sólo el hombre, entre todos los animales, posee la palabra. *La voz* es, sin duda, el medio de indicar *el dolor y el placer*. Por ello es dada *también*⁹ a los otros animales. Su naturaleza llega únicamente hasta allí: poseen el sentimiento del dolor y del placer y pueden señalárselo unos a otros. Pero la palabra está presente para manifestar *lo útil y lo nocivo* y, en consecuencia, *lo justo y lo injusto*. Esto es lo propio de los hombres con respecto a otros animales: el hombre es el único que posee el sentimiento *del bien y del mal*, de *lo justo y lo injusto*. Ahora bien, es la comunidad de estas cosas la que hace la familia y la ciudad. (Rancière, *El desacuerdo. Política y Filosofía* 2010: 13) (el subrayado es mío)

Dos filósofos contemporáneos se ocuparon del tema con una perspectiva renovada y –a su modo- fueron trazando recorridos teóricos que ayudan a pensar la paradigmática posición de Clarice Lispector en la escena moderna. Me refiero a Giorgio Agamben y Jacques Rancière, que –por esta causa- son convocados a la reflexión.

El primero aborda la cuestión al desarrollar su teoría de la *in-fancia* humana (Agamben, *Experimentum linguae* 2007), esa suerte de «experiencia»¹⁰ que precede a la adquisición del lenguaje pero que sólo por su intermedio tiene lugar. Según Agamben, la dualidad aristotélica contenida en la sentencia transcripta más arriba es transitiva y se desarrolla a partir de un presupuesto fundamental: que el hombre no nace con lenguaje sino que éste se adquiere cuando comienza a entrar en contacto con los rudimentos de una lengua.

Queda claro, entonces, que para un ser cuya experiencia del lenguaje no se presentara desde siempre escindida en lengua y discurso, que fuera desde siempre hablante, desde siempre en una lengua indivisible, no existirían ni conocimiento, ni infancia, ni historia: estaría siempre inmediatamente unido a su naturaleza lingüística y no encontraría en ninguna parte una discontinuidad y una diferencia donde algo como un saber y una historia pudieran producirse. (2007:218)

A diferencia de los animales que «no entran en la lengua: están desde siempre en ella» (Agamben 2007, 72) el hombre necesita de una cultura que lo contenga y que lo haga parte de una civilización. Aprender a hablar –en este sentido- es «apropiarse de lengua» (Agamben 2000, 121) y toda lengua, como sabemos desde Saussure es una convención colectiva innegable que socializa los vínculos.

El corolario más importante de la reflexión agambiana tiene que ver con el proyecto de subjetivación que trae aparejada esta dualidad en la que nos introduce el texto aristotélico. Conforme su reflexión, lo que se pone en juego en la adquisición de la lengua es una cesura entre subjetivación y des-subjetivación: el sujeto gana una condición social

⁹ En la versión española del texto de Rancière se elide el «también» que sí aparece en otras traducciones, como la que realiza Silvio Mattoni sobre el texto de Agamben. La introduzco en la cita por la necesidad de afirmarla en pos de la reflexión que estoy haciendo.

¹⁰ Según Agamben, «solamente si pudiéramos encontrar un momento en que ya estuviese el hombre, pero todavía no hubiera lenguaje, podríamos decir que tenemos entre manos la «experiencia pura y muda», una infancia humana e independiente del lenguaje» (Agamben, *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia* 2007, 67)

que lo legitima al hacerlo parte de una sociedad que lo cobija, ampara y regula pero al mismo tiempo pierde cualquier rasgo idiosincrático que se sustrae al lenguaje y que podría fundar una identidad indiferenciada.

El paso de la lengua al discurso es, si bien se mira, un acto paradójico, que implica, al mismo tiempo, una subjetivación y una desubjetivación. Por una parte, el individuo psicósomático debe abolirse por entero y desubjetivarse en cuanto individuo real para pasar a ser el sujeto de la enunciación e identificarse en el puro *shifter* «yo», absolutamente privado de cualquier sustancialidad y de cualquier contenido que no sea la mera referencia a la instancia del discurso. (Agamben 2000, 122)

Con seguridad, Giorgio Agamben elabora estas reflexiones influido por el pensamiento de Walter Benjamin que -en un temprano artículo publicado en 1921 con el título de «Destino y Carácter» (Benjamin 2007)- pone el dedo en la misma llaga al preguntarse por los aspectos caracterológicos del hombre y aquellos que podrían explicarse a través del paradigma del destino que rige la condición humana. Con el lenguaje hermético de esta primera época, el filósofo berlinés articula la «mera vida» del hombre con la vida *destinada* a la que debe adscribir. En palabras de Federico Galende,

Pues en *Destino y Carácter* la vida del hombre no remite al hombre tal sino, más precisamente, a la «vida desnuda» (*das blosse Leben*) en él, a su «mera existencia» ... Y esto quiere decir que... el derecho caerá con todas sus fuerzas sobre cualquier vida que tienda ir más allá de su horizonte natural de vida biológica (Galende 2009, 19)

El comentario del filósofo argentino hace recordar el epígrafe clariciano con el que introducimos esta reflexión. En el marco del propio razonamiento, Benjamin introduce un interesante concepto que es el de «plexo de culpa», una suerte de libre traducción de lo que en lenguaje religioso sería la «culpa original». Y así concluye que «El destino es el plexo de culpa de todo lo vivo». (Benjamin 2007, 179)

Este concepto es potente porque pone en evidencia el desajuste respecto de las normas socio-culturales que enmarcan la praxis del viviente: al no poder dar cuenta de las expectativas puestas en él, se auto-inflige una culpa que lo atormenta y estigmatiza. Para Walter Benjamin, solo el espíritu trágico es capaz de revertir el destino de lo predeterminado conspirando contra él; al hombre común no le cabe otra alternativa que recorrer apesadumbrado el camino de la existencia como si fuera un castigo inexcusable. Pensemos -a modo de ejemplo- en la galería femenina de protagonistas de *Laços de Família* que se resisten a adecuarse a la «naturaleza» tal como ha sido codificada por el orden social en aquellos años 50.

Considerando el desarrollo trazado hasta aquí, resulta evidente que el *logos* es la forma por excelencia de la construcción social; sin embargo, cuando los lazos que crean comunión ajustan como nudos, se impone *la voz*, esa herencia animal que no es ajena a la condición humana y que -muchas veces- viene en auxilio de su sobrevivencia. Ella crea intersticios necesarios en el tejido social para expresar lo reprimido que pugna por emerger.

Precisamente, es Jacques Rancière quien mejor repara en esta posibilidad contenida en el mismo texto aristotélico que estamos considerando cuando en lugar de oponer la voz

al lenguaje, desagrega los mismos términos confrontando el grito con la palabra y muestra las ventajas de gritar cuando resulta necesario y conveniente en el trazado de la esfera política.

Una célebre fórmula aristotélica declara que los hombres son seres políticos porque poseen la palabra que permite poner en común lo justo y lo injusto, mientras que los animales sólo poseen la voz, que expresa el placer o la pena. Mas la cuestión es saber quien es apto para juzgar lo que es palabra deliberativa y lo que es expresión de desagrado. En cierto sentido, toda la actividad política es un conflicto para decir qué es palabra o grito, para volver a trazar las fronteras sensibles con las que se certifica la capacidad política. (Rancière 2011, 16)

La referencia al grito no sólo abarca las manifestaciones del «ruido» de la actividad pública con que se gesta el desacuerdo sino que también incluye aquellas otras manifestaciones que son verdaderos gritos (interiores) silenciados que no pueden expresarse a través de un *logos* normatizador. Lo verdaderamente importante del texto de Rancière que suma a la reflexión que aquí estamos potenciando tiene que ver con la traducibilidad política que aparece al final del enunciado aristotélico: la evocación de la familia (*oikía*) y la ciudad (*polis*) como instancias de socialización. No se trata –en consecuencia– de dirimir comportamientos ciertos y errados a partir de un eje normativo pre-establecido por un poder omnímodo, llámese destino, dios o gobierno, sino de conflictos en potencia que se resuelven o no en la propia confrontación. En este punto, el grito y la palabra se corresponden como medios expresivos concomitantes.

Si llevamos esta reflexión al corpus clariciano podemos ver que la tensión entre voz y palabra de la que dan cuenta Giorgio Agamben y Jacques Rancière es la misma que se promueve en su ficción creando un territorio político de conflicto que actuando – primeramente– en una escena familiar, explica por contigüidad una práctica social sustantiva. Pienso en la inadecuación de los personajes respecto de un destino dado como cierto, en el desajuste social que implica la aceptación de una norma que contradice las propias pulsiones vitales y también en la irreverencia de un grito contenido que quiebra cualquier barrera de in-expresión posible.

En todos los casos, Ana, Laura, la *rapariga* o la protagonista de *Os laços de família* repiten los mismos movimientos simulados de las convenciones sociales a la que adhieren para dar cabo de ellas a través de la impostura de un gesto que no encuentra el *logos* que lo legitime. La escritura política de Clarice Lispector dibuja los contornos de la rebeldía al mismo tiempo que ensaya posibilidades creíbles de resistencia. El trazo magistral de la autora se configura en el diseño de esos rasgos de subversión que se posan sobre las conductas adscriptas y que se desvanecen por la impronta de su transformación.

«...todos temos que falar por um homem que se desesperou porque neste a fala humana já falhou, ele já é tão mudo que só o bruto grito desarticulado serve de sinalização»
(Clarice Lispector, «Mineirinho»)

Aunque sea posible hablar de una politización que recorre la pluma de Clarice Lispector de manera transversal, lo que pretendo en este artículo es revisar dos cuentos políticos de *Laços de Família* que –aun formando parte de la antología- asumen el riesgo de la diferencia y desentonan del conjunto por focalizar en personajes no exclusivamente femeninos¹¹ que están excluidos de los circuitos familiares tradicionales. Me propongo hacer hincapié en ellos para analizar cómo –oblicuamente- sostienen un gesto político y dan que pensar. Se trata –por otra parte- de los dos primeros textos escritos antes de que el libro comenzara a bosquejarse¹².

«O jantar», el cuento que ocupa el séptimo lugar en el orden definitivo de la edición de 1960, presenta una dualidad territorial tejida en el interior de un restaurante entre el *ruido del poder* y el *grito contenido* de quien observa sus modos de manipulación y afrenta. En medio del silencio de palabras que no se pronuncian, la observación crea el terreno de la disputa donde se miden fuerzas dispares.

Es claro que a través de este texto Clarice Lispector grafica el conflicto latente de intereses opuestos y se vale de un *leitmotiv* (la cena) para exponerlo con claridad. Es en la *mesa* donde las cartas se juegan y donde cada quien asume su parte en el litigio *por los objetos que se designan y por los cuales se argumenta*, según la definición de Rancière presentada más arriba. En lo que respecta a la trama misma, el cruce triádico de miradas que se encuentran y desencuentran es lo que caracteriza el curso de la narración. Hay un focalizador que –atónito- avizora los modos improprios de deglutir los alimentos con los que actúa el comensal que está a su frente y está también quien permanece anodino en este conflicto aunque sufre los efectos colaterales que se exponen en la desfiguración de su rostro, avanzado el relato. Me refiero a la mujer flaca de sombrero que «estremece sería entre as luzes» (Lispector, 79) cuando acaba de comer.

Lo que desconcierta de este procedimiento narrativo es la inhabilitación de la voluntad en la medida en que uno de los partícipes de la cena se siente menoscabado a partir de la relación visual que entabla con el comensal de la mesa vecina. La brusquedad de sus modos pone de relieve una suerte de encarnizamiento con el objeto de su apetito que no pasa inadvertida ante él que –primero- se sorprende y –luego- se enfada, reaccionando intempestivamente. El foco narrativo se detiene así en el hombre de negocios que consume con avidez la carne que le es servida y que en esa falta de saciedad que lo modaliza, expone el peso todo de su debilidad primitiva.

Mas eis que o velho se imobiliza de novo como se tivesse o peito contraído e barrado. Sua violenta potência sacode-se presa. Ele espera. Até que a fome parece assaltá-lo e ele recomeça a mastigar com appetite, de sobancelhas franzidas. Eu é que já comia devagar, um pouco nauseado sem saber por qué, participando também não sabia de qué. De repente ei-lo a estremecer todo, levando o guardanapo aos olhos e apertando-os numa brutalidade que

¹¹ El narrador de «O jantar» es masculino pero podría perfectamente ser femenino. No hay una referencia al género que excluya esta posibilidad. En el caso de «O crime do professor de matemática» la logicidad de sus actos podría obedecer a un paradigma tradicional asociado a lo masculino que tornaría impertinente la voz de una mujer.

¹² En este fragmento de Nádya Batella se fijan datos certeros sobre los textos en cuestión. «A pesar disso, publica, no suplemento «Letras e Artes» do jornal carioca *A Manhã*, os contos «O crime» (25 de agosto de 1946) e «O jantar» (13 de outubro de 1946).» (Batella Gotlib 2004)

me enleva... Abandono com certa decisão o garfo no prato, eu próprio com um aperto insuportável na garganta, furioso, quebrado em submissão. Mas o velho demora pouco com o guardanapo nos olhos. Desta vez, quando o tira sem pressa, as pupilas estão extremamente doces e cansadas, e antes dele enxugar-se –eu vi. Vi a lágrima.(Lispector, 78)

Es increíble cómo esta sed de carne y de sangre inscribe *antropofágicamente* la reversión de los instintos y que el comensal insaciable –adueñado del coraje animal que incorpora- recupera la «violenta potência» a que da lugar. A los ojos de quien lo observa, el «patriarca» se desmorona para luego recuperar la energía y la fuerza de mando que le exige la rutina cotidiana. En los pocos momentos transcurridos durante la cena, la circunscripción del mínimo espacio que separa las mesas se ha transformado en una lid donde el cruce de las miradas crece en forma proporcional a la desmesura de los gestos. Frente al ejercicio descomunal que se ejecuta a su frente, el narrador se siente doblegado en su necesidad fisiológica. Desaparece el hambre que lo ha llevado a ese sitio para dar paso a una profunda conmoción como la que experimenta quien asiste a un crimen irredento.

Eu não podia mais, a carne no meu prato era crua, eu é que não podia mais. Porém, le –ele comia.(Lispector, 78)

La distancia que gradúan los ojos aumenta la envergadura de un conflicto latente que prescinde de las palabras. No puede hablar; no puede confrontar con ese poder feroz que acalla hasta sus propios impulsos pero sí puede escoger el camino alternativo, sobreponerse al imperio de la fuerza y de la humillación rechazando –en el gesto de apartar el propio plato- cualquier posibilidad de semejanza que lo haga parte de la misma condición.

Es claro que –en este punto- el texto mismo transgrede la lógica narrativa causal que estaba estructurando para diseñar «algo más allá» de lo visible y que tiene que ver con una diferencia radical: no es sólo una distancia física o corporal la que separa a los comensales sino una decidida dualidad, la comunión improvisada entre un verdugo y su víctima que se encuentran por azar. Por esta razón, las últimas líneas del cuento introducen un cierre que lo saca de contexto y que extrapola su significado profundizando aun más los efectos que se sustraen a la narración.

Mas eu sou um homem ainda.

Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para sempre, ou perdi o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer –eu não como. Não sou ainda esta potência, esta construção, esta ruína. Empurro o prato, rejeito a carne e seu sangue.(Lispector, 81)

El acto final supone la asunción de una impostura que –además de definitoria para sí mismo- es concluyente. A mi juicio, la expresión «*a carne e o seu sangue*» tiene una connotación metafórica que ayuda a pensar la rajadura en el interior de lo social pero también una materialidad imposible de asir mediante la abstracción. Hay un «crimen» en latencia en el texto que deriva sus inflexiones teóricas hacia coyunturas más radicales.¹³ Si como señalé antes, el cuento funciona como un encuadre teórico de las acciones que se

¹³ Cfr. Al respecto «Clarice Lispector y el crimen que no cesa» (Koleff 2013) texto en el que vinculé el asesinato de los indios quom com el relato aquí comentado.

tejen en el interior de los escenarios familiares que componen el resto de los cuentos de la antología, hay una deriva imposible de aprehender en sus correlatos imaginéticos. Leído así, el cuento no se aparta de la lógica que articula *Laços de família* en su conjunto sino que profundiza sus efectos marciales llevando al paroxismo las antinomias que requiebran los desacuerdos sociales.

«*E assim o professor de matemática renovara o seu crime para sempre*»
(Clarice Lispector, «*O crime do professor de matemática*»)

Una de las claves de la política –en su acepción contemporánea- es la recuperación de la memoria para garantizar la justicia y la verdad histórica. El testimonio cobra –en este sentido- un especial papel ligado a los procesos de exhumación del pasado, sobre todo cuando lo que se quiere es vertebrar los conceptos de ciudadanía y democracia como opciones legítimas de gobierno. Un breve texto de Walter Benjamin –nunca publicado en vida del autor- enfatiza esta necesidad de recorrer la trama de la memoria para sacar los recuerdos a la luz y exponerlos a la opinión pública. Se trata del fragmento «Excavar y Recordar» que forma parte de *Imágenes que piensan* (Benjamin 2010, 350). Según el berlinés,

La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y esparce la tierra.(Benjamin, 350)

El cuento «O crime do professor de matemática» incluido en *Laços de Família* evoca precisamente esto, la memoria soterrada que debe darse a conocer a través de un comprometido gesto de liberación. El texto –así como aparece en la edición de 1960- es la versión definitiva de dos escritos anteriores que aparecieron con el título de «O crime» según hace constar Nádia Batella Gotlib¹⁴. Aunque el foco sea la memoria, en la ficción de la autora brasileña aparece tematizado como un «crimen» el verdadero origen de la narración. Y esto es así porque la valoración ética prevalece sobre el contenido del recuerdo que se evoca. Al respecto, subraya Benjamin:

Los «contenidos» no son sino esas capas que sólo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su anterior contexto, son joyas en los sobrios aposentos de nuestro conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista.(350)

¹⁴ Con respecto al cuento «O crime», fue publicado inicialmente en el suplemento Letras e Artes del periódico *A Manhã*, en Rio de Janeiro, el 25-08-1946; ya bajo el título de «O crime do professor de matemática», fue publicado en la revista *Senhor*, en Rio de Janeiro, en junio de 1959; y en el volumen *Laços de Família*, publicado en Rio de Janeiro en 1960.(Batella Gotlib 2007, 614) En 1961 Clarice afirma que este cuento tuvo tres versiones y que pretendía hacer todavía una más: Alexandre Eulálio, «No Rio, com Clarice Lispector» *Remate de Males* No. 9, p. 21.(631)

El «crimen» en cuestión es el abandono de un perro que no se pudo mantener por causa de las circunstancias. La referencia del hecho es claramente biográfica e involucra a la propia Clarice Lispector que en su mudanza de Nápoles para Berna dio en adopción a su perro Dilermando al que nunca más volvió a ver¹⁵. Es claro que un sentimiento de culpa (*el plexo de la culpa*, ya mencionado con anterioridad) ha doblegado la consciencia de la autora que ha necesitado de la escritura para exorcizarlo. Llama la atención que en la composición definitiva del texto no sea un escritor el responsable sino un profesor de matemática. El cambio de sexo y de profesión resultan claramente obojetivos como para imprimir al texto de una consistencia discursiva sin tachas. Si bien resulta claro que la matemática otorga al «criminal» la racionalidad y el cálculo que premeditan la acción, también es cierto que la articulación del lenguaje densifica la palabra respecto del gemido y que hay en este dolor pungente, un grito acallado devenido demanda de justicia. Giorgio Agamben esclarece el tema a través de la siguiente reflexión:

Si nos preguntamos en qué consiste el carácter «articulado» de la voz humana, veríamos que *phoné enarthros* significa para ellos (los gramáticos antiguos) *phoné engrammatos, vox quae scribi potest*, voz que puede ser escrita, mejor dicho ya escrita (Agamben, *Experimentum linguae* 2007, 220)

La escritura sigue de cerca el procedimiento metódico asumido por el protagonista que pretende devolverle pregnancia al recuerdo y a su propia responsabilidad a través de una acción que –después- subvierte. La articulación del lenguaje (*enarthros*) que guarda una cuidadosa omnisciencia, traduce sin recelo la abstracción del personaje y sus intenciones péfidas. Conforme la trama, el profesor de matemática, encuentra durante su derrotero habitual un animal muerto que le remite al cachorro que fue víctima de su impudicia. Decide entonces –a través de una extraña resolución silogística- enterrarlo en la colina en nombre de su auténtico perro. Se trata –claramente- de la ejecución de un ritual que busca compensar una culpa por la sublimación de un gesto reparador. En palabras de Nádía Batella Gotlib:

Esa historia de abandono y asesinato será también elaborada ficcionalmente como el proyecto de un científico que, a través de una ceremonia ritual, experimenta una historia de recuperación (o desentierro) de la memoria del muerto (resurrección), a través de la reconstrucción de un crimen al revés.(Batella Gotlib 2007, 253)

El personaje cumple el propósito que se impone e instantes después, cuando decide regresar a la ciudad y reencontrarse con la familia, advierte con claridad meridiana la negligencia que pesa sobre la acción realizada. Descubre sin demora que su culpa en relación con su mascota sigue tan viva como antes. Y es así que, con una legítima auto-percepción, decide des-enterrarlo para que su gesto se exponga públicamente y no quede agobiado por la impunidad que podría soterrarlo.

¹⁵ Luego, en una crónica, contará su reencuentro con Dilermando, tras separarse de él para hacer un viaje al Brasil, dejándolo en Italia con una amiga. Y cuenta cómo el perro no la reconoció hasta que ella se sacó el abrigo de piel. Ahí, entonces, se precipitó en mimos. En esa misma crónica, *recuerda que tuvo que dejar a Dilermando en Italia, cuando la familia se mudó a Suiza*: es un detalle de la construcción de su futuro cuento «El crimen», posteriormente «El crimen del profesor de matemática», que relato justamente la historia de un perro que es abandonado por el dueño, cuando la familia se muda, *ya que es difícil llevarlo*.(Batella Gotlib 2007, 253)(el subrayado es mío)

Se trata de un acto de memoria sin más ni menos. Incluso, en una doble dimensión: la que entraña el recuerdo y la que impide su negación. Al decir de Reyes Mate, «cuando damos el paso de olvidar la muerte perpetramos un crimen hermenéutico que se suma al crimen físico» (2009:27) porque nos asalta la violencia del daño infligido. La nobleza de la acción del profesor de matemática lo reconcilia con la propia naturaleza humana que prefiere flagelarse por el error antes de consumirse por la mentira disfrazada de falsas opciones.

Hay un aspecto más a destacar: si bien la colina protege el acto impío, es la vergüenza lo que conduce al personaje a la actitud final. Una cámara fotográfica que lo enfoca de cerca, podría percibir la coloración de su rostro a la hora de premeditar la falacia que tiene en mente. Y esto porque –al decir de Giorgio Agamben– la torpeza del acto compromete lo inasumible de su puesta en práctica.

Es como si ese rubor en las mejillas manifestase que, por un instante, se ha rozado el límite, que, en el viviente, se ha tocado algo como una nueva materia ética (...) Pero, en cualquier caso, ese rubor es como un apóstrofe mudo que vuela a través de los años y llega hasta nosotros, testimonia por él (Agamben 2000, 109)

Basado en esta percepción del filósofo italiano es que presumo en esta narración los fragmentos de un testimonio posible. Aunque trabajado en el interior de la propia consciencia y aislado de cualquier circunstancia, por estar en una colina al margen del colectivo social, no deja de dibujar la territorialidad del desacuerdo, el peso de la ley y las consecuencias de su transgresión. En momentos en que la humanidad se vitupera a sí misma a través de acciones impunes, el cuidadoso gesto de reivindicar la propia acción delante de su consciencia, es una noble inspiración del pensamiento clariciano comulgando con el sentido de lo social.

Conclusión

En forma deliberadamente fragmentaria –por no tratarse de una tesis que recoge conclusiones inobjtables sobre la escritura política de Clarice Lispector– en el presente artículo quise exponer algunas líneas de reflexión que se inspiran en la narrativa de la autora brasileña y que –al decir de Paul Ricoeur– «dan que pensar» y hoy más que antes. Sin perder los lazos con la fortuna crítica construida a lo largo del siglo XX me parece que llegó la «hora de Clarice» y que sus textos guardan reservorios de sentido que precisan todavía ser descubiertos. Como en el caso de Psaménito –recuperado por Benjamin¹⁶– hay posibilidades de lectura todavía inéditas que precisan ser recuperadas para dar cuenta no sólo de una excelente escritura sino también de una responsable ciudadana que ayuda a pensar un mundo más habitable para todos a través de la denuncia de las injusticias que lo atraviesan.

¹⁶ En la conclusión de la tesis VII de «El narrador» después de haber referido el episodio registrado por Heródoto, Walter Benjamin concluye: «Por eso esta historia del antiguo Egipto está en condiciones, después de miles de años, de suscitar asombro y reflexión. Se asemeja a las semillas de grano que, milenariamente encerradas en las cámaras de las pirámides al abrigo del aire, han conservado su poder germinativo hasta nuestros días» (Benjamin, El Narrador 2008, 70)

Bibliografía

- Agamben, G. "Experimentum linguae." en Agamben, G. *Infancia e Historia*, 215-222. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- . *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pretextos, 2000.
- Agamben, G. "Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia." en Agamben, G. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007, 8-91.
- Battella Gotlib, N. *Clarice, una vida que se cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Battella Gotlib, N. "Memória seletiva: A descoberta do mundo." en *Clarice Lispector*, Cadernos de Literatura Brasileira, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, 8-43.
- Benjamin, W. "Destino y Carácter." In Benjamin, W. *Obras Libro III/Vol.I*, Madrid: Abada, 2007, 175-182.
- . *El Narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008.
- Benjamin, W. "Excavar y Recordar." en Benjamin, W. *Obras Libro IV/Vol.I*, Madrid: Abada, 2010, 350.
- Bonito Couto Pereira, H. *Literatura: toda a literatura portuguesa e brasileira*. São Paulo: FTD, 2000.
- Cixous, H. *La risa de la medusa. Ensayo sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 2001.
- Galende, F. *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009.
- Helena, L. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.
- Koleff, M. "Clarice Lispector y el crimen que no cesa." *Hoy día Córdoba*, 24 de Enero de 2013: Suplemento Magazine.
- Lispector, C. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Nunes, B. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quiron, 1973.
- Rancière, J. *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- . *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- Reyes Mate, M. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta, 2009.
- SA, O. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 2000.

O papel da estrela

Fábio José Santos de Oliveira

Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada
(Universidade de São Paulo/ Brasil)
fabiolittera@usp.br

RESUMEN

Nuestro ensayo se propone abordar cómo la problemática de la vida capitalista actúa como eje que estructuraría la novela *A hora da estrela* [*La hora de la estrella*], de Clarice Lispector. Inicialmente partimos de la idea, defendida irónicamente en el libro, de que el autor-narrador de la historia (Rodrigo S.M.) sería autosuficiente y dueño de un conocimiento absoluto, mientras Macabea (protagonista del libro) sería un personaje vacío y carente de expresión. Intentamos demostrar cómo esos conceptos totalizadores representan estereotipos sociales que se proyectan en la narrativa, al tiempo que su quiebra a lo largo de la historia apunta hacia tentativas textuales que pretenden responder a lo absurdo de una vida deshumanizadora, que es aquella en la que Macabea se sitúa. Por último, llegamos a la comprensión de que el encuentro con el Otro, perspectiva sobresaliente en la obra de Lispector, depende, en el texto, de la deconstrucción de esos estereotipos, en estrecha relación con el concepto de epifanía, también característico de la escritura de la autora.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector, *A hora da estrela*, reificación, epifanía, alteridad.

RESUMO

Nosso ensaio estuda como a problemática da vida capitalista serve como um eixo estruturador do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Inicialmente, partimos da ideia, defendida esparsa e ironicamente no livro, de que o autor-narrador da história (Rodrigo S.M.) seria autossuficiente e dono de um conhecimento absoluto, enquanto Macabéa (protagonista da obra) seria uma personagem vazia e sem expressão. Tentamos demonstrar como esses conceitos totalizantes representam estereótipos sociais que se projetam na narrativa, ao mesmo tempo em que o seu esfacelamento ao longo da história aponta para tentativas textuais de responder ao absurdo de uma vida desumanizadora, que é aquela em que Macabéa se insere. Por último, chegamos à compreensão de que o encontro com o Outro, perspectiva marcante na obra de Clarice, depende, no texto, da desconstrução desses estereótipos, para o que colabora o conceito de epifania, também característico à escritura clariceana.

PALAVRAS CHAVE

Clarice Lispector, *A hora da estrela*, reificação, epifania, alteridade.

“Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: há ainda caos dentro de vós.”

Friedrich Nietzsche, *Assim Falou Zaratustra*

“Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes.”

Clarice Lispector, *A hora da estrela*

Eis uma síntese aparente de *A hora da estrela* (Clarice Lispector): “Mas o vazio tem o valor e a semelhança do pleno” (LISPECTOR 1990: 28). O livro, assim pensando, teria como pedras angulares o narrador (“ser da plenitude”) e Macabéa (“ser do vazio”), uma vez que, ao se assumir esse símbolo, seria essa a relação presente na obra. Seguindo esse princípio, o pleno e o vácuo teriam de antemão a premissa do encontro na obra, e de tal forma que esses dois seres (“o vazio” e “o pleno”), opostos entre si, se encontrariam inevitavelmente, a qualquer momento, simplesmente pelo fato de serem opostos. O interessante é que, mesmo opostos (e por isso mesmo), ambos se encontrariam e se entrelaçariam. E terminada a obra, o tudo continuaria sendo tudo, o nada continuaria sendo nada (sem alteração alguma em sua essência). Pensamos, com efeito, que, na obra, essa seria uma síntese apenas aparente. Essas verdades absolutas (o tudo e o nada) não são de todo verdadeiras, considerando-se que elas se relativizam na obra, até pela ocorrência no romance do fenômeno epifânico, tão caro a Clarice¹. E a reconfiguração dessas realidades (o tudo e o nada), no âmbito da qual se dá o encontro que mencionamos, confirma, a nosso ver, a propensão crítica desse romance clariciano (uma crítica ao mesmo tempo social e contra preconceitos de gênero). Nesse sentido, o narrador só aparentemente é um ser que tudo pode (o tudo), tal como só aparentemente Macabéa é ser de nulidade completa (o nada), ainda que, de fato, em alguns momentos eles estejam assim configurados.

Se Rodrigo S. M. (o narrador da obra) fosse de fato o tudo, não cambiaria com tanta constância entre um saber potencial e um estar indeciso, entre um atuar na proximidade do ser personagem e na distância do ser autor-narrador². Uma vez tendo se

¹ A título de esclarecimento sobre a epifania, pensamos que seja suficiente esta definição que Affonso Romano de Sant’anna faz do termo: “... a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes...” (SANT’ANNA 1977: 5).

² E aqui cabe uma observação: a narrativa de *A hora da estrela* é uma narrativa em terceira pessoa, mas não de uma terceira pessoa que participa de dentro da narrativa (algo como nos contos de Artur Conan Doyle, em que o coadjuvante Watson conta as aventuras de seu amigo Sherlock Holmes; ou, outro exemplo, como em alguns contos de Murilo Rubião, entre os quais podemos citar “Bárbara”). O narrador desse romance de Clarice Lispector (Rodrigo S. M.) é um narrador que participa de fora da narrativa de Macabéa e dos personagens que aparecem na história. No fundo, isso se dá porque temos aí uma obra constituída como uma ficção dentro de outra ficção, ou seja, o plano de Rodrigo S. M. (que se propõe a escrever a história) e o plano de Macabéa.

declarado não apenas narrador, mas também autor do que está contando, a posição de conhecimento absoluto de Rodrigo S. M. teria de ser inquestionável (sendo ele criador, pressuporíamos uma posição onisciente e completamente diretiva por parte dele). Não é o que ocorre de fato. Rodrigo S. M. dá chance a dúvidas, que tendem a desconsertar o leitor, já de antemão esperando, pelo que lhe vende a narrativa, que as informações transmitidas não sejam passíveis de dúvida: “Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei.” (LISPECTOR 1990: 26); “Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria.” (LISPECTOR 1990: 28); “Pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros. Logo eu que constato que a pobreza é feia e promíscua. Por isso não sei se minha história vai ser – ser o quê? Não sei de nada, ainda não me animei a escrevê-la. Terá acontecimentos? Terá. Mas quais? Também não sei.” (LISPECTOR 1990: 36).

Obviamente, nenhuma obra nasce pronta, sendo, pois, motivo de indagação constante, cujo término só se dá mesmo no momento exato em que se aplica o ponto-final. Tudo bem. Ocorre que o narrador (que é autor, lembrando) oscila entre dizer que as informações colhidas são vindas dele e entre dizer que foram colhidas da própria realidade. Claro também é que Rodrigo S. M. poderia estar se referindo a uma exposição pessoal de dados, colhidos, por sua vez, da realidade em que vive. Aí é que está: se a fonte final fosse ele próprio, as dúvidas teriam de ser menores: “Macabéa por acaso vai morrer? Como posso saber? E nem as pessoas ali presentes sabiam.” (LISPECTOR 1990: 100). Se, segundo o próprio autor-narrador, até os personagens sabem mais do que ele, sua capacidade potencialmente criadora (o tudo) se reduz, se relativiza, se socializa:

(...) o intelectual proposto por Clarice não é mais aquele ‘sabe-tudo’, não tem mais tantas certezas, nem tantas verdades, nem muito menos convicções. Nem muito menos o saber final, total, absoluto. O intelectual que a pós-literatura de Clarice propõe não poderia jamais ocupar aquele lugar reservado a Olímpico por Macabéa: o de sabedor das coisas. (NOLASCO 2007: 58)

No que diz respeito a como esse autor-narrador desenvolverá sua narrativa, os termos são esses: “Cada coisa é uma palavra” (LISPECTOR 1990: 32). Desse modo, percebemos que é a partir do existente que se construirá a narrativa (ou melhor, que ela será exposta). É da vida, como concretude (porque ambientada nessa “coisicidade”), que tudo será apresentado. Assim, o narrador vai costurando falas que arquitetam a dramaticidade do viver (dramaticidade em se considerando a solidão em que estão inseridos os seres na obra). Essa dramaticidade é ainda mais interessante porque os personagens não se dão conta dela. E, se a observação é dada a ver aos leitores (em constante apóstrofe), isso decorre graças ao que expõe o autor-narrador. Rodrigo S. M. observa os acontecimentos. E ele os relata. Mas ele também está na estrutura da narrativa, portanto a vive, em certo sentido, como os personagens que dela fazem parte. Ele participa, como dissemos, de uma ficção de outra ficção: dentro de um espaço ficcional, ele narra outro espaço ficcional. E tudo flui de sua pena como se fluindo dele (por ser autor). A comunhão ficção/ realidade dá-se, assim, desde o princípio: Rodrigo S. M., autor de uma história, vai expô-la como seu criador (porque ele a escreve) e como seu covivenciador (porque, na verdade, nada do que escreve surge do vácuo ou somente dele próprio: o conteúdo é captado da realidade). Sendo a palavra, coisa, essa

criação é também uma realidade, ainda que numa outra esfera que não aquela primeira, de onde se retirou a matéria para a construção da narrativa. Essa comunhão se destaca em vários instantes pelas indecisões do narrador, parecendo desnordeado com aquilo que está expondo e com aquilo que está para expor (pois é desnordeamento vindo da própria realidade figurada na arquitetura do texto). Do mesmo modo, a sua capacidade de onisciência parece esvaziada de sua total potencialidade em virtude dessas mesmas indecisões.

Contudo, ainda que o autor-narrador não viva a plenitude da vida (no sentido da interação direta e física com os demais personagens), ele a vive mais do que aqueles que a vivem (no sentido do estar ciente), porque esses estão eclipsados (encantados com o sistema – alienados), participando de um esquema de relações que se avalia pelo lucro adquirido na interpessoalidade:

O valor de uso da arte, o seu ser, é para os consumidores um fetiche, a sua valoração social, que eles tomam pela escala objetiva das obras, torna-se o seu único valor de uso, a única qualidade de que usufruem. Assim o caráter de mercadoria da arte se dissolve no próprio ato de se realizar integralmente.³ (ADORNO 2006: 61)

Quanto a Macabéa, poderíamos resumi-la de acordo com a seguinte frase: “(...) Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola” (LISPECTOR 1990: 52). O ser datilógrafa a situava entre os inúmeros trabalhadores, que, apesar de numerosos, estavam profundamente isolados, como se não fizessem parte do mesmo modo de vida, como se fossem estranhos não obstante a similaridade. O gostar de Coca-Cola a encaixava no processo mercadológico global. O ser virgem se ligava à dificuldade de concretização amorosa.

Isso posto, podemos falar agora sobre o paradoxo que aí registramos, resultado do próprio processo do desenvolvimentismo capitalista: Macabéa faz parte de uma multidão (está inserida nesta), partilha em muitos momentos um gosto igual ao dos demais (valha a oferta mercadológica), exercita-se como força trabalhadora num circuito que assegura a presença de outros tantos, porém está sozinha. E não somente por participar de uma sociedade cujas relações humanas se mecanizaram, mas também em virtude do repúdio que muitas vezes sofre. Macabéa aprende com a vida a viver menosprezada, a ter de reduzir-se a um aprofundamento raso de si própria, vivendo de si para si, e, quando permitiam, de si para o mundo: “Quero neste instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si. Também eu, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim mas pelo menos quero encontrar o mundo e seu Deus...” (LISPECTOR 1990: 32). O narrador, pois, também é uma figura, nesse sentido, semelhante à protagonista. Mas há, todavia, um diferencial: ele busca “o mundo e seu Deus...”. De certo modo, esses detalhes de primeira aproximação facilitarão a aproximação final (o “encontro” referido acima), de modo que o seu fracasso (na representatividade do autor que é) e o fracasso da protagonista (de pendor social) se aparentam por se perderem em meio às contradições que a vida ensina. E procurar um deus é procurar também um sentido. É procurar respostas.

³ Naturalmente, esse comentário foi feito com referência à industrial cultural. Mas, em se considerando que a arte é também um ramo do processo de mecanização capitalista, mesmo porque sofre do sistema o seu impacto, pensamos que o trecho se coadune com o momento em questão, ainda que consideremos mais o que se diz sobre a fetichização e sua valoração social.

Tal aproximação já se inicia quando da construção do próprio texto, quando da construção da vida: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida...” (LISPECTOR 1990: 25); “(...) Para escrever não importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases...” (LISPECTOR 1990: 28-29). Dessa feita, tanto a existência de Macabéa quanto a do texto dependem da comunhão de fatores menores, que, agrupados, ganham consistência real, possibilitando o corpo, o texto. Através dessa lógica, o individual se coletiviza, porque, só por meio da união, o corpo e o texto poderiam se formar verdadeiramente. No entanto, é preciso que não esqueçamos a necessidade de “um sentido secreto [que ultrapasse] palavras e frases”, e completariamos: moléculas e corpo (respectivamente). O texto, assim, encerra a procura de “um sentido secreto” nas entrelinhas do texto (em nível de obra), e, por extensão, nas entrelinhas das relações humanas (em nível de sociedade):

O leitor-modelo-Clarice, portanto, será aquele que consiga realizar com a autora uma interação tão completa que ambos construam ao mesmo tempo o texto que vem ‘de além do livro’, ‘que vem do não-dito’, ou seja, o subtexto. (...) Assim a aspiração de Clarice Lispector torna-se possível: valendo-se de uma linguagem que ultrapassa as limitações das palavras, autor e leitor se constroem no momento presente, ou seja, no instante em que escritura e leitura coincidem. (VIEIRA 1998: 95-96)

O corpo e o texto, apenas por si, seriam matéria bruta, com ausência de vida. E essa vida só poderia ganhar substância no momento em que houvesse uma “resposta”. Afinal, *A hora da estrela* “trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós?” (LISPECTOR 1990: 22). E encontrar uma resposta é também tentar entender a barbárie da vida (pelo menos no sentido das relações sociais).

Macabéa, até certo ponto, é um ser de vazio total. A repugnância que advém dela e sentida por aqueles que lhe estão ao redor é gerada tanto pela esquisitice de modos e desajeitamento pessoal, quanto pelo rumo de ações que a direcionam ao lado a favor do qual corre a maré. Macabéa está presente na travessia da vida, experimentando o encanto da artificialidade dos produtos do mercado, por conta do encantamento propagandista que ele mesmo produz. Nossa protagonista é uma figura genérica, sendo ao mesmo tempo específica. Genérica porque sua realidade de reificação é a mesma de tantos outros; específica, porque a maneira como é caracterizada no romance (meio hiperbolicamente) a torna bastante singular. Ela é uma figura desprezada na narrativa: o patrão não a entende; Olímpico, seu primeiro e único namorado, não a entende; o médico com quem ela se consulta não a entende; suas colegas de quarto não a entendem também. Mesmo Glória, que poderia ser considerada capaz de estar verdadeiramente próxima a ela, toma-lhe o namorado: “O mais difícil a fazer, nos ensina o texto, é chegar à mais extrema proximidade, guardando-se da armadilha da projeção, da identificação. É preciso que o outro permaneça estranhissimamente na mais extrema proximidade.” (CIXOUS 1989: 157).

O sistema ajuda na construção da pessoa de Macabéa para depois rejeitá-la: “Ouvira na Rádio Relógio que havia sete bilhões de pessoas no mundo. Ela se sentia perdida. Mas com a tendência que tinha para ser feliz logo se consolou: havia sete bilhões de pessoas para ajudá-la.” (LISPECTOR 1990: 75). Naturalmente o trecho é irônico. A ironia se constrói na medida em que o narrador salienta a experiência dessa ilusão (a global compreensão e preocupação humana) entre as crenças de uma figura

completamente irrisória dentro dos padrões de tolerância da humanidade. A negativa dessa tolerância é a todo instante retomada, mesmo que sutilmente, para melhor expor a oposição de Macabéa em relação ao mundo, embora produto dele:

Com a rude brutalidade da caricatura, Lispector deixa claro que Macabéa é vitimada por tudo e por todos: sua tia brutal despedaçou-lhe o espírito, a pobreza enfraquece-lhe o corpo, seu namorado a insulta; ao mesmo tempo em que o patriarcalismo neutraliza-lhe a sensualidade, e os estereótipos estrangeiros de beleza encorajam-na e a outras a desprezar a sua aparência. (...) Macabéa é “violentada”, não por um homem individual, mas por uma multidão de forças sócio-culturais que conspiram para usá-la cruelmente em favor de outros. (PEIXOTO 1994: 90)

A sua ida à cartomante é, desse ponto em diante, fundamental: “Macabéa estava espantada. Só então vira que sua vida era uma miséria. Teve vontade de chorar ao ver o seu lado oposto, ela que, como eu disse, até então se julgava feliz...” (LISPECTOR 1990: 97). Aí o seu ser unitário se rompe, fragmentando o nada de antes. Macabéa, para se libertar da inconsciência que a aprisionava (fruto do sistema), recebe como instrumental, além das palavras que lhe revelam o passado, uma promessa em conto de fadas (a esperança de encontrar um príncipe, ou melhor, um gringo de olhos de cor indefinida). Nossa protagonista se liberta, porém continua retida pelas marcas de um novo produto cultural, uma narrativa que agrada e acalenta. Que ilude:

(...) as pessoas não percebem o quanto não são livres lá onde mais livres se sentem, porque a regra de tal ausência de liberdade foi abstraída delas.

Os interesses reais do indivíduo ainda são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão [Erfassung] total. Isto coincidiria com o prognóstico social, segundo o qual, uma sociedade, cujas contradições fundamentais permanecem inalteradas, também não poderia ser totalmente integrada pela consciência. (ADORNO 2006: 108)

O interessante é o fato contraposto que se realiza nesse jogo de promessas a Macabéa, porque a narrativa ao mesmo tempo em que liberta (pois dá a perceber a possibilidade de encontro com uma felicidade que a protagonista nunca tivera) aprisiona (porque ela cai nas amarras das ilusões superficiais que se configuram na vida, ou seja, um tipo de felicidade que ela nunca adquiriria).⁴

[Diz a cartomante:] Agora estou vendo outra coisa (explosão) e apesar de não ver muito claro estou também ouvindo a voz de meu guia; esse estrangeiro parece se chamar Hans, e é ele quem vai se casar com você! Ele tem muito dinheiro, todos os gringos são ricos. Se não me engano, e nunca me engano, ele vai lhe dar muito amor e você, minha enjeitadinha, você vai se vestir com veludo e cetim e até casaco de pele vai ganhar! (LISPECTOR 1990: 96)

Uma história perfeitamente coadunada com os princípios do culturalismo capitalista, com modelos que são do querer globalizante (namorado gringo, muito dinheiro, vestido de veludo e cetim, casaco de pele). Para além disso: “Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E

⁴ Frei Betto nos oferece uma definição boa sobre isso: “o capitalismo teve a esperteza de, ao privatizar os bens materiais, socializar os bens simbólicos.” (BETTO 2008: 11).

mudada por palavras.” (LISPECTOR 1990: 98), porque elas vêm do mundo, e, sendo por isso pedaços dele, carregam consigo a possibilidade de reencontro com ele, quer seja por meio de um reforço alienador (a promessa de riqueza e de casamento com o gringo Hans), quer pela visualização do sofrimento que a vida propicia (com a amostragem do que fora até ali). E tal como foi revelada a Macabéa a real arquitetura da vida, o narrador, como um vidente do passado, encaminha (também) por meio de palavras instantes de revelação do mundo conforme ele é: “O escritor sabe o seu campo restrito e reduzida sua eficácia. Daí por que, não podendo transformar o mundo, o escritor transforma a linguagem...” (HOLANDA 1992: 27). No texto, muda-se a linguagem. Frases, aparentemente sem nexos, surgem misturadas diante da construção textual (o que já aponta a balbúrdia do universo capitalista, em que a mente está em constante choque com um número demasiado de informações, muitas delas propagandistas). Para além disso, toma-se uma estrutura narrativa um tanto próxima das de “literatura de massa”, sacrificando-se a grandiosidade do trabalho temático (porque a modernidade rompe de vez com esse princípio) pela aplicação do choque, no sentido em que nos deparamos com uma protagonista que parece estar deslocada do mundo (tal o seu vazio interior), mas que, exatamente por ser assim, corrobora com a afirmação de que o sistema tem sua parcela de culpa: “Se a linguagem, enquanto reiteração da práxis, é reflexo, reprodução, em conseqüência, quando subvertida, ela desmonta os estereótipos sociais” (HOLANDA 1992: 27).

Se, no caso, acompanhamos toda a trajetória narrativa e nos deparamos com essa figura vazia, que se torna, por força da repetição e em finda-leitura, paradigma total de Macabéa, podemos falar com segurança, que, adquirida a “revelação” (esse momento “epifânico”), aquela figura de antes (Macabéa oca – um nada) não era mais ela mesma, era uma outra: “Sentia em si uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero. Se ela não era mais ela mesma, isso significa uma perda que valia por um ganho...” (LISPECTOR 1990: 27).

Naturalmente, a figura neutra de Macabéa se rompe dando vazão ao surgimento da felicidade (pela promessa das coisas vindouras). A realização dessa felicidade, contudo, implicará, também, a presença da infelicidade (pela ciência das coisas como são): “Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida. Tudo de repente era muito e muito e tão amplo que ela sentiu vontade de chorar. Mas não chorou: seus olhos faiscavam como o sol que morria.” (LISPECTOR 1990: 27). E eis que essa perspectiva de realização dos eventos proferidos pela vidente não dura muito tempo, e a “gravidez de futuro” de nossa protagonista paralisa no momento em que ela é, ironicamente, atropelada por uma Mercedes amarela (e a ironia conduz crítica ao sistema). As predições de Madama Carlota já não são tão erradas, porque o carro era de luxo. Ou seja, a felicidade prometida na consulta estava intimamente conectada com a noção de viver o sistema, não do lado de quem peca pela falta de recursos monetários, mas do lado de quem dispõe da possibilidade do dinheiro.

Com o acidente, a nulidade de Macabéa (ou melhor, do valor “humano”) se intensifica um tanto mais, pois é para uma sarjeta que está direcionado o seu rosto. Da cabeça, escorre um filete de sangue, tão pequeno quanto a força dessa “raça anã teimosa”, com teima de vida, ainda que desta que se tem. Nesse instante de repouso do pós-choque, o rosto que mirava a sarjeta tem a sorte de contemplar um ralo capim verde: “... ela era capim...” (LISPECTOR 1990: 46). Pois, sim, Macabéa era capim. O verde que representa a esperança humana, tenra e frágil, como tenra e frágil é a estrutura do capim. Logo, se Macabéa era capim e o capim representa a esperança em virtude da

simbologia de sua cor, nossa protagonista tinha também a esperança, a despeito da flagrância da morte: “Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci.” (LISPECTOR 1990: 99). Porque isso tudo estava ligado ainda a seu momento epifânico.

Surgem depois algumas pessoas, que circundam o corpo ainda vivo, mas não fazem nada por ela, à semelhança de antes. E o fato de olharem aquela massa agonizante confere a ela uma existência: a existência de “estrela”. Somente na iminência da morte Macabéa é verdadeiramente notada. Os que ficam em torno do corpo notam justamente o óbvio: o corpo. Nesse sentido, a atenção dada ao objeto corpo é, antes que qualquer ato humanizador, uma quebra de rotina, dada a ocorrência do insólito. O estranho que, por natural deveria afastar, aproxima. Não do humano, mas da matéria bruta dispersa no chão.

Pela proximidade da morte se alcança o nascimento e ambos se assemelham. Macabéa começa a se encolher num abraço forte de si mesma, cujo resultado é uma posição fetal (também aí o fim se liga ao princípio). Dado o naco de consciência que agora detinha, ela pôde refletir indo ao mais profundo do ser (num encontro consigo própria), no que tornava possível a conclusão: “eu sou, eu sou, eu sou. Quem era, é que não sabia...” (LISPECTOR 1990: 103). Isso era excêntrico, no que se relaciona a ela, uma vez que nunca tinha parado para pensar sobre isso.

E não devemos deixar de considerar um último instante de felicidade, quando o abraço com a morte ganha tons de sensualidade (no rosto dela transparece “um esgar de desejo”): “Se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher...” (LISPECTOR 1990: 103) – o que retoma a terceira daquelas dimensões que resumiam a figura da protagonista. Consubstanciado esse instante-mulher, deflagra-se mais outra crítica feminista⁵: “(...) só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher...” (LISPECTOR 1990: 103). Mulher, ela que desde o princípio era referida como virgem. Os termos colocados dessa forma demonstram que o ato carnal não prefigura a garantia ao feminino do “ser mulher”. A mulher é mulher antes, durante, depois... Sempre. Dessa forma, o seu estado de gozo no instante da morte configura um encontro íntimo (como já mencionado), um encontro com sua essência-mulher, um encontro com a morte (que também é personagem, segundo o autor-narrador). A morte chega para síntese da contradição de há pouco, acalentando o ser, possuindo-o inteiramente. Repetindo: “na morte passava de virgem a mulher”. Mas isso só é possível em consonância com um “doloroso reflorescimento”, cujas exigências primordiais requeriam o emprego do corpo e “outra coisa que vós chamais de alma”. Completude (ainda que dos opostos):

Macabéa me matou.

(...) Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. (LISPECTOR 1990: 105)

Cada um dos detalhes da história de Macabéa se decompõe em fatores que agora fazem parte do narrador (daí ele também ter falecido junto com a protagonista). E

⁵ Lembramos que a primeira crítica já é salientada quando da apresentação do narrador, que teria de ser masculino (ironia) em virtude da profundidade dramática do que se estava para expor: “Aliás – descobro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas.” (LISPECTOR 1990: 27-28).

aqui se concretiza aquele evento já predestinado pela confluência de imagens no espelho: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto...” (LISPECTOR 1990: 35). Esse encontro nasceria, pois, daquela imprescindibilidade de resposta já mencionada. Ao texto urge uma resposta, a Rodrigo S. M. urge uma resposta; assim, ambos, o aspecto formal e o conteúdo, são traçados em paralelo. “Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapasse...” (LISPECTOR 1990: 35), diz o narrador, e essa verdade procurada é uma resposta, que acaba sendo tanto possível de ser relacionada à escrita do texto (tendo em vista que Rodrigo S. M. é um escritor) quanto à vida da nordestina Macabéa. Nesses termos, a “loucura” formal do texto (constituído por tomada e retomada de ideias, junção de raciocínios diversos e expressões aparentemente desconexas, mistura de estilos textuais...) se equipara perfeitamente a essa falta de senso da vida de Macabéa, mostrada, às vezes, com atitudes aparentemente incompreensíveis. E conforme viemos salientando, tudo isso se liga com perfeição à perspectiva social, isto é, à interação do homem com o sistema em que vive e o modo como (exageradamente ou não) este articula sua vida:

A tal ponto as pessoas são reduzidas a meras coisas que aqueles que delas dispõem podem colocá-las por um instante no céu para logo em seguida jogá-las no lixo; e que vão para o diabo com seus direitos e o seu trabalho. A indústria se interessa pelos homens apenas como pelos próprios clientes e empregados, e reduziu, efetivamente, a humanidade no seu conjunto, como cada um dos seus elementos, a esta forma exhaustiva. (ADORNO 2006: 44-45)

Nesse sentido, nada mais perfeito que a metáfora da estrela no livro, uma vez que, em perspectiva de século XX, podemos associá-la diretamente ao cinema e a todo o seu *glamour* de fama, que é fetiche. Macabéa, descrita com tanta nulidade interior e ignorada pelo mundo, passa a ser estrela, ou seja, a ser o centro das atenções das pessoas e, bem provável, dos jornais que, da mesma maneira que noticiam a intimidade dos atores e atrizes de cinema, noticiam a barbárie do nosso cotidiano.

É através de Rodrigo S. M. que a obra exercita uma construção que do textual se expande para a dinâmica da vida. E isso é facilitado pela singularidade de sua posição, que é a de quem participa da cultura ao mesmo tempo em que dela se afasta por não partilhar do que vê. Com certeza, o momento ápice dessa crítica é o da “morte” com Macabéa. O fato de ele se unir a ela no final da narrativa implica dizer que se rompem figurativamente as opressões nas quais ela esteve inserida (de classe social, de gênero, de origem). Dentro do contexto da obra, a união entre ambos corresponde a um questionamento simbólico desses fatores todos, que, até aí, serviam para a separação entre eles. Aqueles termos abstratos (o tudo e o nada), que, por circunstância da tessitura social, se relacionavam respectivamente ao narrador e à protagonista, perdem ao longo da narrativa um possível grau de totalidade (o que facilita a aproximação entre ambos). Simbolicamente ele morre com ela, porque imbuído de um sentido que os mostra iguais: “Aquilo que, em uma situação comunicativa banal, passa despercebido projeta-se para o narrador como condição essencial do ser: apreender a si mesmo inclui o confronto com o outro...” (FUKELMAN in LISPECTOR 1990: 9). Dessa forma, seu ato é como se fosse uma resposta cuja pergunta maior tivesse sido a construção do livro mesmo. Repetindo: “Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido concreto que ultrapassa palavras e frases.” (LISPECTOR 1990: 28-29). Um sentido através do qual captamos a vida de muitas mulheres, tantas quantas são aquelas representadas pela figura de Macabéa, embora a

concretude de entendimento dessa vida social falhe em ações verdadeiramente concretas (mudanças efetivas). Mas, ainda assim, perguntando e buscando respostas, evitamos morrer antes da morte, porque não nos deixamos ofuscar totalmente pelos ditames do sistema que controla o mundo e evitamos que ele nos vá esvaziando tanto quanto no caso de Macabéa: “Se a verdade da revelação é inexplicável, ela sempre irá nos compelir a formular perguntas insistentes” (WALDMAN 1998: 37).

E que haja perguntas, ainda que respostas concretas não venham.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Org. Jorge de Almeida. Vários tradutores. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

BETTO, Frei. “O nome político do amor”. *Revista Caros Amigos*: São Paulo, nº. 133, abr., 2008.

CIXOUS, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector*. Paris: Des Femmes, 1989.

GOLDMANN, Lucien. “A reificação”. *Revista Civilização Brasileira*. nº 16. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. nov.-dez. 1967.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: Edusp, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. 17 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

NOLASCO, Edgar César. *Caldo de cultura – A Hora da Estrela e a voz de Clarice Lispector*. Campo Grande: UFMG, 2007.

PEIXOTO, Marta. *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Clarice: a epifania da escrita (crítica e interpretação)”. In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector – uma leitura instigante*. São Paulo: Annablume, 1998.

WALDMAN, Berta. “O estrangeiro em Clarice Lispector”. *Revista de Crítica Literária Latino-Americana*. Lima: Latinoamericana Editores. Ano XXIV, nº 47, 1º semestre, 1998.

La dialéctica de religión y política en el pensamiento de Clarice Lispector: una utopía retrospectiva

Natalia Izquierdo López

Profesora de Lengua Castellana y Literatura (E.S.O)
notesalvesahora@hotmail.com

RESUMEN

El ensayo aborda la dimensión romántico-anticapitalista presente en el imaginario político de Clarice Lispector, así como la lectura de la religiosidad que la autora llevó a cabo desde tal perspectiva. Asimismo, la investigación analiza cómo esa espiritualidad de factura romántica dejó su impronta en una filosofía de la identidad, del lenguaje y del conocimiento de índole “ateo-religiosa” y “utópico-restitucionista” que aúna el futuro y el pasado, lo sagrado y lo profano.

PALABRAS CLAVE: Romanticismo, utopía, ateísmo, mesianismo, filosofía.

“Lo archi-antiguo, que nosotros encontramos en nuestra alma, es el camino del devenir de la humanidad.”

Gustav Landauer

“De la tierra viniste, y a la tierra volverás.”

Génesis 3:19

1. Introducción

Pese a la disparidad de perspectivas –psicoanalítica, feminista, existencialista, religioso-mística...-, desde las que la crítica ha analizado la obra de Clarice Lispector, podría decirse que todas ellas comparten una característica: la relegación de la cuestión política presente en su narrativa¹. Es posible que esta circunstancia obedezca a dos causas; por un lado, el hecho de que sus novelas, lejos de entrañar reconstrucciones

¹ Por ejemplo, entre quienes la han considerado totalmente al margen de la realidad cabe citar a Henfil, el afamado caricaturista brasileño de la revista satírica *O Pasquim*, que en 1972 representó a Clarice “encerrada en una campana de cristal, rodeada de pájaros y flores, lavándose las manos como Poncio Pilatos mientras Cristo era crucificado”. Cabe señalar que aquí, además de la crítica política, está presente el viejo tópico antisemita que, aunque sea por omisión, considera a los judíos asesinos de Jesucristo (Freixas 2010: 256).

referenciales de la realidad, crean habitualmente otra de naturaleza puramente literaria y, por otro, el de que la autora no declarara nunca en público una convicción política doctrinaria o cristalizada. Sin embargo, y contra lo que hasta ahora se ha venido afirmando, la actitud anti-representacional manifiesta en su relatos constituye en sí misma un comentario en profundidad sobre esa realidad exterior, denunciada, precisamente, como ejercicio de poder y práctica de dominación. En dicha denuncia se inscribe, por ejemplo, la reprobación de la discriminación de género omnipresente en sus textos, pero también, como enseguida veremos, el frontal rechazo del mundo “desencantado” del capitalismo industrial, burgués y opulento. En cuanto a lo relativo a su ideología política, aunque no sea posible hablar en su caso de credo, militancia o doctrina, sí es reconocible en cambio en su obra una profunda simpatía por las aspiraciones anti-autoritarias, así como una aguda y dolorosa exigencia de justicia². A este respecto, nuestro ensayo postula que la narradora presenta una clara afinidad espiritual con la reacción cultural que se produce en Europa a finales del siglo XIX y en Hispanoamérica en las primeras décadas del XX como manifestación de repulsa contra la irresistible escalada del universo de la mercancía, reacción que se conoce como “romanticismo anticapitalista”³. Como es bien sabido, el romanticismo anticapitalista,

“que no debe ser confundido con el romanticismo literario, es una visión del mundo caracterizada por una crítica más o menos radical de la

² Aunque no hay en su narrativa alusiones políticas explícitas, su biografía y su abultada correspondencia contienen múltiples referencias a la lucha social, la justicia, la igualdad, etc. Por ejemplo, tras visitar en Recife la favela en la que vivía la criada de la familia Lispector, Clarice se prometió a sí misma que no permitiría que aquello continuara y se decidió a estudiar Derecho con una intención claramente reivindicativa. Además, mientras cursaba dicha carrera, se propuso reformar las cárceles brasileñas. Asimismo, entre sus primeros trabajos como reportera se cuenta un artículo sobre la fundación Romão Duarte para niños abandonados, titulado “Una visita a la casa de los expósitos”. De igual modo, en plena II Guerra Mundial, durante su estancia en Nápoles, visitó y ayudó a los soldados heridos del FEB (Força Expedicionaria Brasileira), un contingente de 25.000 hombres que, bajo mando americano, el entonces presidente de Brasil, Getúlio Vargas, había enviado a combatir contra los alemanes una vez Argentina se había posicionado del lado de los fascistas. Durante esta etapa, la escritora trabajó también para la embajada como traductora y mecanógrafa. Más adelante, ya de vuelta a su país, entabló una duradera y profunda amistad con Bluma Chafir, reportera de origen judío que participaba activamente en los debates políticos e intelectuales de Brasil. A su vez, Bluma estaba casada con el también judío Samuel Wainer, uno de los periodistas más influyentes y poderosos del país –de hecho, Wainer fue el único corresponsal brasileño que cubrió el Juicio de Nuremberg-. De la misma forma, junto a intelectuales y artistas como Oscar Niemeyer, Moacyr Jaime Seliar, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Nara Leão, etc, Clarice visitó al gobernador del estado de Guanabara, Negrão de Lima, para dar su apoyo a los estudiantes cruelmente reprimidos durante el llamado “viernes sangriento” (1 de junio de 1968). Pocos días después participó también en la llamada “Marcha de los Cien Mil”, una gran manifestación ciudadana en favor de los estudiantes encarcelados y en contra de la violencia. Además, desde su regreso definitivo a Brasil en 1959, la cuestión social y política estuvo muchas veces presente en sus crónicas y artículos periodísticos. En uno de ellos afirmó que el hambre era “el problema más urgente del país” y que la miseria era tal que justificaba por sí misma que se decretara el estado de emergencia (Freixas 2010: 224). Por último, hay que advertir que en sus cartas se pone en evidencia que le preocupaba la evolución del PC en Brasil, que deseaba un régimen socialista para su país, que se sentía “culpable y explotadora” sólo por el hecho de haber tenido servicio doméstico y que concebía toda su obra como literatura comprometida: “Todo lo que escribo –dijo- está ligado, al menos dentro de mí, a la realidad en que vivimos” (Freixas 2010: 215).

³ Es precisamente el desfase en el desarrollo industrial existente entre Europa e Hispanoamérica el que explica que mientras que en el viejo continente las vanguardias florecieron en las primeras décadas del siglo XX, en Brasil el panorama literario y artístico siguió copado por el realismo hasta bien entrada la década de los treinta, momento en que sí aparecieron en dichos campos los primeros indicios de un verdadero cambio.

civilización industrial/burguesa en nombre de valores sociales, culturales, étnicos o religiosos precapitalistas (...). Uno de los temas esenciales de esta crítica (...) es la oposición entre *Kultur*, un universo espiritual de valores éticos, religiosos o estéticos, y *Zivilization*, el mundo del progreso económico y técnico, materialista y vulgar” (Löwy 1994: 30).

Así, nuestra investigación sostiene que el imaginario político de la escritora y, por lo tanto, su narrativa, están completamente atravesados por dicho romanticismo anticapitalista, precisamente el mismo que traspasa la literatura realista brasileña hasta comienzos de los años treinta. Dicha literatura –representada, entre otros, por José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Machado de Assis, Gilberto Freyre, etc, y de la que Clarice bebió ávidamente durante su adolescencia-, fue la artífice de una severa crítica contra la civilización industrial/burguesa⁴. No obstante, conviene dejar constancia de que, siguiendo el modelo del romanticismo anticapitalista europeo, esta corriente literaria brasileña presentaba, como aquel, dos tendencias antitéticas: una de carácter internacionalista, de ideología libertaria y socialista, que ponía de manifiesto los problemas sociales y la lucha de clases, y otra de índole nacionalista y conservadora, que ensalzaba las virtudes de la nación contra los vicios y defectos del colonialismo extranjero⁵. Sin embargo, ambas tendencias compartían el deseo de “volver a hechizar el mundo”, pues, tal y como Max Weber había diagnosticado, el capitalismo y el primado de la mercancía lo habían “desencantado”. Para llevar a cabo este propósito, el romanticismo anticapitalista había fomentado el “renacimiento de múltiples formas de espiritualidad” (Löwy 1994: 30). No obstante, estas nuevas formas de espiritualidad tenían la particularidad de que implicaban una lectura romántica de la religiosidad, consistente, a su vez, en privilegiar “su dimensión no racional y no institucional, sus aspectos místicos, explosivos, apocalípticos, ‘anti-burgueses’, etc” (Löwy 1997: 37). Es precisamente esta lectura romántica de la religiosidad la que justifica la presencia y la atención prestada por la literatura realista brasileña a diversas creencias y prácticas de origen popular, en gran medida ajenas y opuestas a la ortodoxia de las “grandes Iglesias”, entre ellas el vudú, el candombe, la santería, la umbanda, etc⁶. Es también una

⁴ A este respecto, cabe recordar que el afamado ciclo semiautobiográfico de José Lins do Rego conocido como “Ciclo de la caña de azúcar”, aborda la desaparición paulatina del tradicional ingenio de azúcar y su sustitución por la “usina” en el entorno de Paraíba y Pernambuco, situado en la región nordestina, de la que, por otro lado, procedía buena parte de los escritores mencionados. A su vez, algunas de las principales referencias literarias de este reconocido autor brasileño, fueron los que él mismo apeló “los rusos de su vida”, que no eran otros que artistas europeos romántico-anticapitalistas de la talla de Tolstói, Dostoievski y Chéjov. Por su parte, Machado de Assis, otro de los narradores que ejerció sobre Clarice una enorme influencia, no sólo tradujo a insignes románticos como Edgar Allan Poe y Víctor Hugo, sino que, además, buena parte de su obra, integrada por títulos como *Ressurreiçao* y *Crisálidas*, es claramente de ascendencia romántica.

⁵ Muchos de los autores mencionados más arriba fueron muy activos en su militancia política. Por ejemplo, Graciliano Ramos fue apresado durante la represión desatada por el gobierno de Getúlio Vargas con motivo de la llamada “Intentona Comunista”. Por su parte, Gilberto Freyre, para muchos analistas más orientado hacia el espectro ideológico de la derecha, se vio forzado a exilarse al haberse posicionado en contra de la revolución militar de sesgo liberal de 1930, etc.

⁶ A lo largo de su vida Clarice consultó a numerosos videntes. Asimismo, se sabe que era supersticiosa pues, entre otras cosas, creía que las hojas secas que caían o unas plumas de paloma constituían señales proféticas. De igual modo, consideraba favorables los números 5, 7 y 9, algunos de ellos eminentemente emparentados con la cábala judía. En 1975 asistió también al I Congreso Mundial de Brujería celebrado en Bogotá, organizado por Simón González “El Brujo”, político, escritor y afamado ocultista colombiano, nieto del expresidente Restrepo. Entre los participantes en el mismo se contaron, entre otros, el cineasta Michelangelo Antonioni; el futurólogo español Rafael Lafuente, famoso por haber predicho el atentado

religiosidad antiburguesa, en este caso de impronta cristiana, la que caracterizará a la llamada “escuela introspectiva” que surgirá en la literatura brasileña entre los años 30 y 40. Esta nueva corriente, representada, entre otros, por Vinícius de Moraes, Cecilia Meireles, Otávio de Faria, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Lúcio Cardoso, etc, dejará un tanto de lado las cuestiones socio-políticas propias de la literatura realista para, a través de la fagocitación de las vanguardias europeas, llevar por fin a cabo una verdadera revolución del lenguaje literario. Pero, sobre todo, esta tendencia, que ejercerá también sobre Clarice una enorme influencia, situará en su punto de mira asuntos como la salvación, la culpa, el pecado, la difuminación de las fronteras entre la lucidez y la locura, el sueño y la realidad, lo natural y lo sobrenatural, el presente y el pasado (Moser 2009: 100) ⁷.

Así, partiendo de todo lo anterior, nuestro ensayo se propone abordar los siguientes aspectos de la narrativa de la escritora brasileña; por un lado, la presencia en ella de una dimensión socio-política de carácter marcadamente romántico-anticapitalista y afín a presupuestos utópicos y, por otro, la presencia de una religiosidad leída desde dicho romanticismo-anticapitalista, religiosidad que adopta en su caso la forma de “un ateísmo religioso” que mediatiza su filosofía del lenguaje, de la identidad y su epistemología. A este respecto, conviene antes puntualizar que el término de “ateísmo religioso” fue propuesto por Georg Lukács a propósito, precisamente, del que quizá sea el romántico-anticapitalista más reputado: Fiódor Dostoievski -como es bien sabido, uno de los autores, si no el autor predilecto, de Clarice Lispector⁸-. Con dicho concepto, el filósofo mencionado aludió a “una postura extraña y contradictoria que asociaba el rechazo de las creencias religiosas propiamente dichas a un interés apasionado” por las corrientes místicas y milenaristas y las cuestiones relativas a la magia, el ocultismo, la brujería, etc, asuntos que, sin embargo, aparecían secularizados en la utopía del escritor mencionado y en la de otros tantos autores romántico-anticapitalistas. Se trataba pues de una secularización aparente, pues la dimensión religiosa seguía presente en el corazón mismo de su imaginario (...), cargándolo así de una “espiritualidad sui generis que parecía escapar a las distinciones habituales entre la fe y el ateísmo” (Löwy 1997: 129-137). Así, esta suerte de “secularización mística” implicaba una actitud hacia la religión “inspirada en la dialéctica romántica de la utopía” que reunía “en un mismo movimiento

contra Hitler; la psicóloga y parapsicóloga Thelma Moss, conocida internacionalmente por sus trabajos sobre la “fotografía de Kirlian”, el afamado ilusionista judío Uri Geller, etc. Su programa incluyó temáticas tan diversas como rituales de candombe y vudú, la religión de los yorubas en Cuba, curanderismo en Iberoamérica, campos de experimentación en brujería, acupuntura, disertaciones sobre literatura y magia, etc. Tras su clausura, diez países, entre ellos EE. UU, se mostraron interesados en organizar su siguiente edición. No obstante, durante su transcurso, la Iglesia Colombiana lo reprobó sin descanso, calificándolo de “espectáculo grotesco y pagano”.

⁷ Los partidarios de esta llamada “escuela introspectiva” celebraban una tertulia en un bar de Río de Janeiro, de nombre “O Recreio”, a la que Clarice Lispector también asistía. De hecho, en torno a los años 1941-1942, mientras estudiaba Derecho y seguía cursos de Psicología y Antropología, la escritora brasileña se enamoró de Lúcio Cardoso, narrador y poeta que ejerció por entonces una verdadera fascinación sobre ella y del que la propia autora dijo que había sido la persona más importante en su vida durante su adolescencia (Freixas 2010: 22).

⁸ La escritora brasileña leyó con pasión a Dostoievski durante su adolescencia. Asimismo, en la entrevista que en 1976 le hicieron conjuntamente la periodista y escritora Marina Colasanti, el poeta, crítico y profesor Affonso Romano de Sant’Anna y el entonces director del Museo de la Imagen y el Sonido de Río, João Salgueiro, Clarice declaró que el libro que realmente le había influenciado de manera especial y con cuya lectura había sentido un impacto tan violento que le había provocado un acceso de fiebre real, había sido *Crimen y castigo* (Lispector 1997).

de espíritu el pasado milenarismo y el futuro liberado”, la revolución y la tradición conservada en la memoria colectiva (Löwy 1997: 137). En nuestra opinión, es precisamente este “ateísmo religioso” el que encontramos en Clarice Lispector, el que explica sus relaciones de aproximación-distancia con algunas de las distintas religiones instituidas y el que alienta su filosofía de la identidad, del lenguaje y del conocimiento, que en nuestro ensayo abordaremos. Para hacerlo, nos serviremos de los planteamientos de cierto judaísmo romántico-anticapitalista y ateo-religioso de la Europa Central durante el periodo de entreguerras, representado, entre otros, por F. Kafka, M. Buber, G. Scholem, G. Landauer, W. Benjamin, etc, y estudiado por Michael Löwy en su ensayo *Redención y Utopía*. Así, nuestro trabajo establecerá entre el pensamiento de éstos y el de Clarice Lispector una relación de “afinidad electiva”⁹, justificada, entre otros motivos, tanto por su común origen judío, como por su condición de intelectuales desclasados, en ruptura no sólo con sus medios sociales de origen, sino también con el mundo capitalista, burgués y cosmopolita por el que se negaron a ser asimilados. Es precisamente esta falta de ataduras sociales precisas la que justifica por qué todos ellos realizaron una particular síntesis entre, por un lado, sus propias raíces históricas, su cultura y su religiosidad ancestral y, por otro, la adhesión a una utopía romántico-revolucionaria de carácter universal. Es justamente su condición de “intelligentsia desarraigada” la que explica su redescubrimiento de la dimensión restauradora-utópica de la religión judía y su simpatía o identificación con las utopías revolucionarias, tan profundamente cargadas de nostalgia como están la concepción clariceana del conocimiento, del lenguaje y de la identidad (Löwy 1997: 36).

2. El romanticismo-anticapitalista y revolucionario de una nordestina:

Cuando, en plena II Guerra Mundial, Clarice Lispector publicó *Cerca del corazón salvaje*, su primera novela, las dos corrientes ya antes aludidas de la literatura realista brasileña, la conservadora y la revolucionaria, seguían dando por entonces cuenta del gran avance que había experimentado el industrialismo en pocas décadas. Esta crítica neo-romántica de la *Zivilisation* moderna, presente en autores como José Lins do Rego, Machado de Assis, W. Benjamin, F. Kafka, etc, es justamente la misma que la escritora brasileña vierte en sus relatos y novelas. Dicha reprobación se evidencia, en primer lugar, en el enconado rechazo que manifiesta hacia la temporalidad puramente cuantitativa del reloj, es decir, hacia el mecanismo económico-psicológico que preside la sociedad de la producción y que reduce al hombre a la condición de explotado o explotador. Frente a dicha temporalidad, Clarice Lispector instituyó la que, Benedito Nunes, uno de sus críticos más reconocidos, denominó como “temporalidad interior”¹⁰. Esta nueva percepción del tiempo no sólo se opone claramente al

⁹ Empleamos aquí este término con idéntico sentido al que Michael Löwy le confiere en su libro *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, donde recurre a él para designar “un tipo muy particular de relación dialéctica que se establece entre dos configuraciones sociales o culturales, que no es reducible a la determinación causal directa o a la “influencia” en sentido tradicional. Se trata, a partir de una cierta analogía estructural, de un movimiento de convergencia, de atracción recíproca, de confluencia activa (...) que permite comprender (...) cierto tipo de conjunción entre fenómenos aparentemente dispares o en el seno de un mismo campo cultural (religión, filosofía, literatura) o entre esferas sociales distintas: religión y economía, mística y política” (Löwy 1997: 9-13).

¹⁰ Además de profesor de Filosofía de la Universidade Federal do Pará desde 1961, experto en la obra de Martin Heidegger, escritor y crítico literario, Benedito Nunes es autor de varios estudios sobre Clarice Lispector, entre los que merecen destacarse: *O Mundo de Clarice Lispector* (1966), trabajo para el que

evolucionismo y a la teoría del progreso, sino que apunta a la experiencia espiritual de un sujeto que impugna y repudia desde ella su mercantilización. Así por ejemplo sucede en la cita que proponemos:

“¿Habían pasado momentos o tres mil años? Momentos por el reloj que divide el tiempo, tres mil años por lo que Lori sintió cuando con pesada angustia, toda vestida y pintada, se acercó a la ventana (...). Allí afuera sólo volaban pájaros de plumas embalsamadas. Si la mujer cerraba los ojos para no ver el calor, pues era un calor visible, sólo entonces veía la alucinación lenta: veía elefantes enormes aproximarse, elefantes dulces y pesados, de cáscara seca, aunque mojados en el interior de la carne por una ternura caliente insoportable” (Lispector, 2001: 19).

Este nuevo tiempo “interior” es, ante todo, “duración”, y ello desde dos puntos de vista contrapuestos: “duración” como irremisible apego del yo al sí mismo, y “duración” como su reverso, es decir, como epifanía extática que libera al sujeto de su identidad, resentida siempre como una pesada carga¹¹. Pero, además de este “tiempo interno no sucesivo”, hay otros motivos que en Lispector evidencian su anti-capitalismo. De hecho, la relación que mantiene con los objetos, los animales, las personas, implica algo del mismo signo:

“Sobre todo había aprendido (...) a aproximarse a las cosas sin vincularlas a su función. Parecía ahora poder ver cómo serían las cosas y las personas antes de que les hubiésemos dado el sentido de nuestra esperanza humana o de nuestro dolor” (Lispector 2001: 32).

Esta nueva cita nos revela cómo Clarice rechaza la instrumentalización de todo lo existente en nuestro beneficio, la relación de utilidad y aprovechamiento que, con el capitalismo, el ser humano ha instituido entre los otros, el universo y él mismo. Pero además, hay en la escritora brasileña una dimensión crítica que apunta a la reificación burocrática del mundo y del individuo y a la manifestación esencial de la autoridad como un mecanismo impersonal (Löwy 1997: 88). Así por ejemplo sucede en *La hora de la estrella*, cuya protagonista, una emigrante nordestina, arribada a una “ciudad hecha toda contra ella”, ejerce allí tareas de mecanógrafa que la rebajan al nivel de pieza o engranaje inerte de la maquinaria con la que trabaja. En esas condiciones, es mancillada no sólo la creación, sino todo cuanto el ser humano representa. Y contra esto los personajes de Clarice, lo mismo que los de Kafka, se revelan¹². De hecho, en lugar

considera las novelas: *Cerca del corazón salvaje*, *La manzana en la oscuridad*, *La pasión según GH* y la colección de cuentos *Lazos de familia*; *O Mundo Imaginário de Clarice Lispector* (1969), estudio incluido en la recopilación de ensayos filosóficos y literarios que lleva por título *O Dorso do Tigre*, publicados previamente en la prensa entre los años 1962 y 1967; *Leitura de Clarice Lispector* (1973), en el que analiza todas las obras publicadas por la escritora hasta dos años atrás; *O Drama da Linguagem* (1989), reedición del anterior que incluye dos nuevos capítulos, “O Improviso Ficcional” y “O Jogo da Identidade”.

¹¹ Desde el punto de vista estético cabe también apuntar que esta “temporalidad interior” no sucesiva, acaba por distorsionar la unidad, la coherencia y la progresión lineal de la novela. De igual manera, aunque más tarde retomemos el tema, esta “duración epifánica” guarda estrechos vínculos con el modo en que la tradición religiosa judía ha entendido la llegada del Mesías.

¹² Recordemos a este respecto relatos kafkianos como *En la colonia penitenciaria*, *El Proceso*, *El Castillo*, etc, en los que “el ciudadano moderno (...) se sabe librado a un aparato burocrático impenetrable (...) en tanto que sistema (...) cosificado, autónomo, transformado en un fin en sí mismo” (Löwy 1997: 89).

de mecanografiar y ser así deglutida por la máquina, la protagonista de esta novela se dedica, cual amanuense, a copiar a mano la letra bonita y redonda de su jefe (Lispector 2000: 17)¹³. Al mismo tiempo, Angela Pralini, la protagonista de *Un soplo de vida*, huye de su amante y del ambiente intelectualizado en el que vive para instalarse en el campo, “donde aspira a desarrollar su naturaleza más auténtica de ser vivo por encima de erudiciones de salón y de brillos” (Maura 2003: 286)¹⁴. Así, lo mismo que pensadores judíos como G. Landauer o M. Buber reivindicaron en sus utopías la reconciliación con la naturaleza, siendo su patria nostálgica la Edad Media, Clarice Lispector -al igual en este caso que J.J. Bachofen o W. Benjamin¹⁵- situó la edad dorada en el pasado prehistórico anterior al surgimiento del género humano, al que erigió en símbolo del igualitarismo anti-patriarcal y anti-autoritario¹⁶. Pero si hay en Clarice un elemento que perfila claramente su romanticismo anticapitalista ese es, sin duda alguna, la crítica que vierte en todos sus relatos hacia la racionalidad científica que deja de lado formas de saber más intuitivas y arrincona y menosprecia la dimensión espiritual

¹³ En esta novela Clarice asocia la reacción anti-autoritaria y anti-capitalista de la nordestina a su condición oral y a su origen rural, ya que la hace proceder de un *sertão* de Alagoas, probablemente trasunto aquí de Maceió, capital del estado mencionado y ciudad en la que los Lispector desembarcaron en Brasil en 1922. Por entonces, dicha metrópoli, todavía eminentemente rural, estaba asistiendo a un rápido proceso de industrialización que atraía a numerosos inmigrantes y a antiguos esclavos que incrementaron exponencialmente su población, en su mayoría dedicaba a la producción y el comercio del azúcar y del algodón. De igual manera, al estilo de las comunidades y comunas de ciertos utopistas judíos, caso de G. Landauer o M. Buber, Clarice sitúa a veces a sus protagonistas en entornos, por así decirlo, sin “sociedad”, como sucede en *La lámpara*, *La manzana en la oscuridad*, etc.

¹⁴ Es muy probable que la rebelión de Lispector contra el mundo burocrático e intelectualizado remita a su clase social de origen, depauperada y popular, así como al rechazo de los formalismos y del cuidado de las apariencias propias de las clases aristócratas y burguesas. No obstante, también es muy posible que dicho rechazo se intensificara a raíz del contacto con el ambiente “elegante y distinguido” que conoció siguiendo a su marido, el diplomático Maury Gurgel Valente, a sus distintos destinos, entorno al que nunca logró adaptarse y que contribuyó, sin lugar a dudas, al deterioro de su equilibrio íntimo. De ahí también la necesidad de la comunicación ininterrumpida por carta con sus hermanas, representantes para ella de todo lo contrario: un universo cotidiano, sobrio y sencillo. Su desencuentro con el mundo de la diplomacia explicaría en cambio confesiones del tipo: “Aquí hay mucha gente de lo más snob, dura e implacable (...). Gente llena de certidumbres y de juicios, de vida vacía y atiborrada de placeres sociales y exquisiteces (...) Todo el mundo es inteligente, es guapo, es educado, da limosnas y lee libros, pero, ¿por qué no se van al infierno? (...) El agua que he encontrado por este mundo de afuera es muy sucia, aunque sea champán (...). Nadie trata realmente con un diplomático; con un diplomático se almuerza” (Freixas 2010: 90-121).

¹⁵ La “afinidad electiva” de Lispector con Benjamin es tan sorprendente que, mientras que éste recurre al “Ángelus Novus” de Paul Klee para exponer su filosofía de la historia, Clarice se sirve de “Paisaje con pájaros amarillos” para criticar a una burguesía acomodaticia que, por el hermetismo de su obra, tacha su creación de “alienada y reaccionaria”, mientras que ella la considera por eso mismo revolucionaria. Como es sabido, algo similar le ocurrió al pintor suizo, acusado por los nazis de producir un “arte degenerado”. “La burguesía entera se derrumba cuando se mira el *Paisaje con pájaros amarillos* –escribió Lispector estableciendo un paralelismo entre ella y el mencionado artista-. Mi valentía, totalmente posible, me asusta. Empiezo incluso a pensar que entre los locos los hay que no están locos. Y que la posibilidad, la que existe verdaderamente, no tiene por qué explicarse a un burgués conformista. (...) El *Paisaje con pájaros amarillos* no pide ni siquiera que se le comprenda. Ese estadio supone aún más libertad: no tener miedo de no ser comprendido” (Freixas 2010: 242).

¹⁶ Además de que las novelas de la autora brasileña contienen innúmeras referencias a ese pasado prehistórico en que la figura humana brilla por su ausencia, ella misma custodiaba en su casa, a modo de amuleto, una piedra hallada en Vila Velha, en Paraná, con más de 360 millones de años de antigüedad y que, según parece, sólo mostraba a las personas que amaba (Freixas 2010: 232).

humana, extirpando así las trascendentales preguntas que de ella emanan¹⁷. Así pues, frente a las formas del conocimiento puramente racional, la novelista reivindicaba una epistemología emparentada con la clarividencia, el presentimiento, la revelación y la intuición y rechazaba por eso mismo todo cuanto sonara a “intelectual-escriptor” (Lispector 2001: 43)¹⁸. En este sentido pueden interpretarse pasajes de sus novelas como el que se propone a continuación, en el que resuenan los planteamientos de H. Bergson y del “pensamiento del afuera” de M. Foucault:

“No entender era tan vasto que sobrepasaba cualquier entender –entender era siempre limitado-. Pero no-entender no tenía fronteras y llevaba al infinito, a Dios. No era un no-entender como el de un simple de espíritu. Lo bueno era tener inteligencia y no entender. Era una bendición extraña como la de tener locura sin ser demente. Era un desinterés manso en relación con las cosas dichas del intelecto, una dulzura de estupidez (...) Comprender era siempre un error –prefería la vastedad amplia y libre y sin errores del no-entender. (...) Sin embargo, a veces adivinaba. Eran manchas cósmicas que sustituían al entender” (Lispector 2001: 39).

3. El mesianismo materialista de una atea judía:

Aunque, como es sabido, Clarice Lispector manifestó públicamente su ateísmo¹⁹, lo cierto es que sus primeros años de vida transcurrieron inmersos en una atmósfera profundamente religiosa. Su abuelo paterno, Shmuel Lispector, casado con una mujer rica, consagró su vida a estudiar el Talmud y los textos sagrados de la tradición judía. Además, en la pequeña localidad ucraniana en que vivía (Teplyk), su fama de santo le precedía. De igual forma, uno de los tíos paternos de la escritora desempeñó el cargo de *chazan* –el responsable de entonar cánticos litúrgicos en las sinagogas-. Asimismo, aunque ejerció distintas profesiones, la verdadera vocación del padre de la narradora, de nombre Pinkhas (Pedro), era la de intelectual²⁰. Su cultura bíblica era inmensa, celebraba las festividades religiosas, conocía los ritos judíos, hablaba perfectamente el yiddish y estaba suscrito a *The Day*, un periódico en dicho idioma editado en Nueva York. En 1935, Pinkhas formó parte del comité ejecutivo de la Federación Sionista –prohibida por Getúlio Vargas dos años más tarde por considerarla aliada de un gobierno extranjero-²¹. Por lo demás, Clarice estudió en el Colegio Hebreo-

¹⁷ “No hemos aceptado lo que no se entiende porque no queremos pasar por tontos. (...) Hemos tratado de salvarnos, pero sin usar la palabra salvación para no avergonzarnos (...) . Hemos mantenido en secreto nuestra muerte para hacer posible nuestra vida. (...) Y todo eso lo consideramos victoria nuestra de cada día” (Lispector 2001: 43).

¹⁸ “Ser intelectual es usar sobre todo la inteligencia, cosa que yo no hago: uso la intuición, el instinto (...). No soy tampoco una mujer de letras (...) soy una persona que ha intentado poner en palabras un mundo ininteligible y un mundo impalpable (...) Para mí la literatura es la palabra que emplean los demás para hablar de lo que nosotros hacemos” (Freixas 2010: 216-217).

¹⁹ En un artículo de 1941 sobre el derecho a castigar, la artista afirmó que “más allá del individuo está el género humano, y más allá del género humano no hay nada en absoluto” (Moser 2009: 105).

²⁰ “(...) le interesaban la física y las matemáticas; cuando no entraban clientes en su establecimiento se dedicaba a leer, desde el Talmud hasta Dostoievski” (Freixas 2010: 22).

²¹ En la familia de Clarice Lispector fue común la implicación entre religión y política. Por ejemplo, la hermana mayor de la escritora, Elisa -premiada también en varias ocasiones por sus novelas, muchas de ellas centradas en la “cuestión judía”, como sucede en el caso de *No exilio* (1948)-, fue una activista del sionismo y secretaria por un tiempo del Instituto Judío de Investigación Histórica de Río. Asimismo, su

Yiddish-Brasileño de Recife, creado en 1922 por algunos miembros de la comunidad judía, en el que la lengua hebrea era una asignatura obligatoria y el yiddish optativa. Cuando en 1935 la familia se trasladó a Río de Janeiro, se integró en su comunidad judía, mucho más nutrida. De igual modo, entre las primeras lecturas apasionadas y desordenadas de la Clarice adolescente, claves para la gestación en ella de una religiosidad de factura romántica, se encuentran abundantes novelas rosa y la totalidad de la obra de Dostoievski. En el inicio de su vida adulta, los libros que le marcaron fueron en cambio los de Katherine Mansfield, Herman Hesse, Julian Green, André Gide y el monje católico del siglo XV, Tomás Kempis. Si reparamos en ello, muchos de los escritores mencionados comparten una clara interpenetración entre las ideas religiosas – de ascendencia cristiana- y las políticas –de carácter anticolonialista y romántico-anticapitalista-. Pero, además, el acercamiento a la religión cristiana se explicaría en esta fase de su vida por los vínculos que mantuvo por entonces con la “escuela introspectiva”. No obstante, como la propia Clarice dejó escrito, este acercamiento nunca adquirió los visos de una fe o una doctrina²². Por otro lado, recientemente se ha descubierto en su biblioteca una antología, profusamente subrayada y anotada por la escritora, de la obra de Baruch Spinoza -filósofo judío al que, por otro lado, leía ya el personaje de Octavio en su primera novela- y que es muy probable que contribuyera también a forjar su “ateísmo místico”²³. Como es sabido, la escritora decidió contraer matrimonio con un no judío, desafiando por ello a su comunidad y a su familia y rompiendo, en cierto modo, con la herencia religiosa recibida²⁴. Pero lo cierto es que ésta pervivió en su obra y en su persona bajo la ambigua forma de “ateísmo religioso” que hemos descrito. A él alude precisamente Benjamin Moser –con toda certeza el autor de la biografía más completa de la artista- cuando afirma que Clarice era heredera “de

primo David Wainstock, afín al comunismo, fue detenido, torturado y encarcelado durante un año por orden del presidente Getúlio Vargas, quien, como es sabido, dado su antisemitismo, veía como comunistas a todos los judíos. A este respecto, cabe recordar que durante el ejercicio de su mandato se sirvió de las aspiraciones del partido filofascista brasileño de los “integralistas” para sus propias ambiciones políticas.

²² En este sentido cabe recordar que cuando la editorial católica Agir aceptó publicar su segunda novela, la escritora afirmó: “No entiendo por qué acepta un libro que no es católico ni está escrito por una católica (...) Mi pobre libro está rodeado de una orgía de libros católicos” (Freixas 2010: 96). De igual modo, Olga Borelli, la mujer que la acompañó y la cuidó en sus últimos años de vida y que hacía tiempo que había abandonado su orden religiosa, pues había sido monja, sostiene que, aun cuando a Clarice todas las religiones “oficiales” le resultaban semejantes, valoraba por encima de todo el mensaje del cristianismo: “Amaos los unos a los otros”, al tiempo que calificaba de “bobada” la supuesta condición de “pueblo elegido” de los judíos (Freixas 2010: 240-251).

²³ Recordemos a este respecto que Spinoza, autor del famoso *Tratado teológico-político* (1660), a pesar de haber recibido una educación ligada a la ortodoxia judía acabó siendo expulsado, excomulgado y desterrado por su comunidad debido a su aproximación a ciertas corrientes religiosas heterodoxas, tanto cristianas como judías. La evolución de su pensamiento religioso hizo asimismo que fuera considerado como el iniciador o el precursor del ateísmo. Por todo ello, fue en su tiempo un hombre y un escritor proscrito, rescatado siglos más tarde por románticos y utopistas tan ilustres como Goethe y Jean Jacques Rousseau. Como veremos más adelante, su célebre expresión *Deus sive Natura* alcanzó una gran resonancia en la narrativa de la autora brasileña.

²⁴ El hecho de que Clarice decidiera contraer matrimonio con un no judío suscitó el enfado y la incomprensión de su hermana Elisa, así como el de otros miembros de su familia. Asimismo, aunque la escritora evitó siempre aludir a su origen judío, lo cierto es que éste fue el motivo por el que el diario *Jornal do Brasil* prescindió a comienzos de los años setenta de sus servicios. Por otro lado, Clarice Lispector fue enterrada en el Cementerio Comunal Israelita del Cajú (Río de Janeiro), siguiendo todos los ritos marcados por el judaísmo. Grabado en hebreo en la lápida quedó su nombre verdadero: “Haia bat Pinkhas”, “Haia, hija de Pinkhas”.

ese alma mística judía que sabe que Dios ha muerto, pero está decidida a encontrarlo de todas maneras” (Moser 2009: 15). A él parece apuntar también Olga Borelli, su inseparable amiga, cuando sostiene que era “imposible llegar a una definición de las creencias religiosas de la escritora. “Sin ninguna vinculación religiosa explícita –dijo Borelli- daba la impresión de estar siempre en estado de cuestionamiento: Dios, muerte, materia, espíritu, eran objeto de interrogaciones, de perplejidades, que no dejaba de expresar en la conversación” (Freixas 2010: 168, 242). A dicho ateísmo parecía referirse también la propia narradora cuando decía que ni ella ni su marido tenían “desgraciadamente” religión, pese a lo cual criaban a sus hijos “en la idea de Dios, pero sin darles rituales definitivos” (Freixas 2010: 168). Como vamos a ver enseguida, si hay algún ámbito en que este “ateísmo religioso” se manifiesta en Clarice con mayor fuerza ese es, precisamente, el identitario y el lingüístico, presididos invariablemente por la nostalgia de un pasado milenarista llamado a convertirse en un futuro liberado en el que convergen lo sagrado y lo profano.

3.1. La fatalidad del yo y de la lengua y la vivencia súbita de la trascendencia

Quien se acerca a la obra de Clarice Lispector comprende de inmediato que la artista brasileña percibía la identidad como una fatalidad²⁵, como una individualidad carcelaria y opresiva, condenada a la discontinuidad de por vida²⁶. En este sentido, el infierno fue para ella el verse forzada desde su nacimiento –entendido como “pecado original” o “verdadero instante de la caída”-, a no ser otra cosa que ella misma. De ahí declaraciones de sus personajes del tipo: “No sabía qué hacer de sí misma, ya nacida” (Lispector 2001: 23). Por eso, desde el momento mismo de su alumbramiento, deseó experimentar la sensación de formar parte de algo más grande, más translúcido y más habitable que ella. En este sentido, la escritora aprehendió su propio cuerpo como metáfora de su enclaustramiento. Así, por ejemplo, en *Aprendizaje o el libro de los placeres* leemos:

²⁵ Es probable que en el origen de esta concepción de la identidad como una adversidad se encuentren las circunstancias de su nacimiento. Como es sabido, por superstición muy difundida entre los judíos, Clarice fue concebida por sus padres con la esperanza de que curara a su madre, que había contraído la sífilis tras haber sido violada por un grupo de soldados rusos durante uno de los terribles pogromos de los que ella y su familia habían sido víctimas. “(...) fui deliberadamente creada, con amor y esperanza –escribió la artista-. Sólo que no curé a mi madre. Y siento hasta el día de hoy esta carga de culpa: me hicieron para una misión determinada y fallé (...). Sé que mis padres me perdonaron por haber nacido en vano y haberlos traicionado en la gran esperanza. Pero yo, yo no me perdono (...)” (Lispector 2005: 67). Es este fracaso el que explicaría no sólo su fatalista concepción de la identidad sino su “felicidad clandestina” – título de uno de sus primeros volúmenes de cuentos-, la relación que estableció entre placer y auto-desprecio, la consideración del sufrimiento como medida de la vida, la percepción de sí misma como merecedora de un terrible castigo, etc, todo ello manifiesto en declaraciones del tipo: “Quién se está divirtiendo es una mujer que yo no conozco, una mujer que detesto (...)”; “Mientras estuviese sufriendo físicamente de un modo tan insoportable -afirmó con motivo del accidente doméstico que le provocó graves quemaduras en piernas y brazos- eso sería la prueba irrefutable de estar viviendo al máximo”; “Al publicar, yo ya había programado para mí una dura vida de escritora, oscura y difícil. La circunstancia de que se hablara de mi libro me robó el placer de ese sufrimiento profesional (...)” (Freixas 2010: 75-79). El hecho de que no pudiera salvar a su madre hizo probablemente que Clarice viviera su vida alentada por el permanente deseo de salvar a alguien para así poder salvarse a sí misma. Esta inclinación explicaría también su doloroso y profundo anti-autoritarismo y su agudo deseo de justicia, vividos, por otro lado, desde las entrañas del alma, y no desde la adscripción a una u otra ideología política.

²⁶ Aquí son fácilmente discernibles las huellas de Spinoza, para quien, como es sabido, todas las cosas o modos eran finitos frente a la infinitud, necesaria y eterna, de la Divinidad-Naturaleza.

“Después de haberse visto un instante de cuerpo entero en el espejo pensó que la protección también sería no ser más sólo un cuerpo: ser tan sólo un cuerpo le daba, como ahora, la impresión de que había sido cortada de sí misma. Tener un cuerpo único circundado por el aislamiento hacía tan delimitado a ese cuerpo que sintió que entonces se amedrentaba de ser una sola” (Lispector 2001: 16).

Si nos damos cuenta, en estas líneas es el cuerpo el que simboliza y determina la segregación y el aislamiento del sujeto. Sin embargo, en Clarice son diversas las “modalidades de existencia” que ponen de manifiesto la intransitiva catástrofe de una subjetividad condenada irremisiblemente a ser tal. Una de ellas es la fatiga, con sus distintas variantes: el hastío, el abatimiento, el tedio, etc, símbolos todos de la imposibilidad de deshacerse del ego: “Lori se cansaba mucho porque no dejaba de ser” (Lispector 2001: 17). Otra de tales manifestaciones es la conciencia, que representa el arrancamiento del sujeto del paraíso, entendido siempre por la brasileña como un campo de fuerzas impersonal, un escenario de realidad infinita ajeno al lenguaje y al raciocinio²⁷. De ahí la fascinación de la escritora por los animales, las plantas, por la era geológica anterior a la aparición del hombre en la tierra, que para ella constituyó siempre el edén perdido, es decir, el espacio y el tiempo del afuera en tanto que escenario previo a la emergencia de la palabra y de la conciencia. Así se comprende que en *Crónicas I. Revelación de un mundo*, Clarice escribiera:

“Estoy segura de que en la cuna mi primer deseo fue el de pertenecer (...) La vida me hizo de vez en cuando pertenecer, como para darme la medida de lo que pierdo al no pertenecer. Y entonces lo supe: pertenecer es vivir” (Lispector 2005: 67).

Mas, ¿pertenecer a qué? Pues, en Clarice la pertenencia apunta siempre a Dios, a la Nada o al “Gran Silencio”, conceptos sinónimos que en el imaginario ateo-religioso y utópico-restitucionista de la autora se superponen y solapan, ya que representan tanto el paraíso perdido como el futuro prometido. “Ella amaba la Nada –leemos en *Aprendizaje o el libro de los placeres*-. La conciencia de su permanente caída humana la llevaba al amor de la Nada (...) y aceptaba el misterio de con horror amar al Dios desconocido” (Lispector 2001: 23). Sin embargo, su Nada en absoluto debe confundirse con la Nada existencialista, de la misma forma que su “Dios desconocido” tampoco guarda relación con el Dios personal de los cristianos y mucho menos con la fe, el dogma, el martirio y el sacrificio, es decir, con el insoslayable ejercicio de voluntad que a éstos les es requerido²⁸. Al Dios de la artista se le alcanza, en cambio, por azar, desde la

²⁷ Aquí se aprecia de nuevo una clara influencia de Spinoza, así como una alusión más o menos explícita a su substancia divina infinita, a esa realidad que es causa de todas las cosas y de sí misma.

²⁸ En este sentido, su Dios remite claramente al del mesianismo judío, pues el abismo que Clarice instituye entre el yo y la redención no se salva, como en el Cristianismo, mediante ningún progreso o desarrollo interior, sino, como señaló el cabalista G. Scholem, mediante una brusca irrupción, es decir, gracias a un acontecimiento revolucionario y cataclísmico que saca al sujeto de sí mismo, haciendo posible una transición repentina entre el presente infernal y el porvenir paradisiaco, idéntico al Edén del principio (Löwy 1997: 21). En este sentido, la “redención es sobre todo el surgimiento de una trascendencia por encima de la historia, la proyección de un rayo de luz a partir de una fuerza exterior” que llegará “por un acto súbito que nadie sabe cuándo será” (Löwy 1997: 21-22). A su vez, este acontecimiento cataclísmico de la esfera de la subjetividad se corresponde con la tempestad revolucionaria de la órbita de la política, que cuestiona la idea liberal del progreso ininterrumpido y el supuesto perfeccionamiento gradual de la humanidad.

receptividad, dejándole venir en lugar de yéndole a buscar...²⁹ Así pues, en lo que respecta a la Nada existencialista hay que señalar que mientras que Roquentin, el protagonista de *La náusea* sartreana, se hallaba perdido entre las cosas como un objeto más, opaco, con los poros de su piel cerrados a todo contacto, los personajes de Clarice y la propia autora se relacionan con la materia real –animal, vegetal y mineral-, y se dejan por ella traspasar. Es decir, entre la realidad y ella misma y sus protagonistas se entabla una comunicación momentánea que apunta a la pérdida de la pertinaz condición cerrada a través de una efímera fusión extática que traduce una común participación en y de la misma esencia: la de un infinito Dios-Naturaleza hecho de muda y silenciosa materia: “No puedo quedarme mirando demasiado tiempo un objeto porque me inflama (...) El objeto –la cosa- siempre me ha fascinado y de algún modo me ha destruido”, escribió Lispector en *Un soplo de vida* (Lispector 1999: 99). Como vemos, se trata de la subsunción pasajera en el “ardiente espanto de un Universo vivo”, terrorífico porque, al tiempo que redime por un instante al individuo, apunta contra sus fundamentos mismos³⁰. Ese universo vivo tiene la particularidad de que en Clarice está investido de los atributos del caos original en el que reconoce el principio de la creación mismo, ese caos original al que, antes de ser desgajados de él, todos hubimos pertenecido; aquel lugar utópico y ucrónico donde el “yo” no estaba muerto ni vivo, cuando nuestra vida “no se había encerrado aún en un bucle y lo que iba a ser imborrable aún no había comenzado a ser escrito” (Le Clézio 1967: 11). Y así, lo mismo que el silencio que ahora oímos es para Lispector hijo, huella o resto del silencio diáfano, profundo e innombrable del comienzo, y el lenguaje no es más que fruto de su desgarramiento - como en el orden de la identidad lo es el sujeto-, también en nosotros quedan, según la autora, vestigios de “aquel tiempo y de aquel lugar sin rostro del que procedemos (...), de aquel caos tranquilo y completo (...)” (Le Clézio 1967: 15). Así, la traza de ese afuera que pervive en nosotros es pensada por la escritora brasileña como el silencio que todos llevamos dentro, como la fuerza primitiva, dulce, salvaje y natural de la total presencia, es decir, de aquello que desmiente la discontinuidad y la impotencia ligadas a la individualidad, las palabras y las lenguas³¹. Sin embargo, esta inmersión pasajera del yo en la indeterminación del comienzo o del más allá, además de implicar no un progreso, sino una irrupción o un advenimiento, presupone en Clarice una epistemología verdaderamente subversiva, una auténtica revolución del pensamiento. Y

²⁹ Aunque este ensayo no tiene el propósito de analizar la concepción de Lispector acerca de la creación no queremos dejar de constatar que escribir entraña también la autora una suerte de salvación azarosa, una momentánea pérdida de la identidad que pasa, justamente, por convertirse en el vehículo que posibilita el acceso a otra realidad.

³⁰ Es esto lo que explica que Clarice rechazara la equiparación que Benedito Nunes estableciera entre la náusea sartreana y la descrita por ella en su novela *La pasión según G.H.* La propia escritora afirmó al respecto: “no es exactamente eso –en alusión a la náusea de Sartre-; es una náusea que uno siente ante una cosa demasiado viva” (Freixas 2010: 208).

³¹ En este sentido pueden interpretarse estos dos magníficos pasajes: “Existe un ser que vive dentro de mí como si fuese su casa, y es. Se trata de un caballo negro y lustroso que a pesar de ser enteramente salvaje –pues nunca vivió antes en nadie ni le pusieron riendas ni monturas- tiene por eso mismo una dulzura natural de quien no tiene miedo: come a veces en mi mano. Su hocico está húmedo y fresco. Beso su hocico. Cuando yo muera, el caballo negro se quedará sin casa y va a sufrir mucho. A menos que él elija otra casa y que esa otra casa no tenga miedo de aquello que es al mismo tiempo salvaje y suave. (...)” (Lispector 2001: 24). “Hay un gran silencio dentro de mí. Y ese silencio ha sido la fuente de mis palabras. Y del silencio ha venido lo que es más precioso que todo: el silencio mismo” (Freixas 2010: 214). De ahí también que Clarice afirmara que “la verdad es siempre un contacto interior e inexplicable. Mi vida más verdadera es irreconocible, interior en extremo, y no tiene una sola palabra que la signifique” (Lispector 1997: 13).

es que, en la misma línea argumentativa que pensadores como W. Benjamin, E. Lévinas, M. Foucault, J. Derrida, etc, la escritora brasileña llevó a cabo una radical crítica de la epistemología moderna y planteó al mismo tiempo la necesidad de un nuevo pensamiento de la alteridad destinado a evitar que el conocimiento se convirtiera, como hasta entonces había venido sucediendo, en un mero despliegue de la identidad y, por tanto, en un mecanismo ciego incapaz de hacer salir al sujeto de su mismidad. La nueva epistemología y el pensamiento de la alteridad que Clarice planteó requiere, como vamos a ver enseguida, no del dominio de la comprensión, que reduce lo exterior a lo interior, sino de un deseo metafísico y un uso distinto de los sentidos, especialmente de la vista y el oído.

3.2. *Una epistemología contra el solipsismo déspota del raciocinio y a favor de la fraternidad del insensible e imposible sentido.*

Cuando Clarice afirma que el “vacío tiene el valor de lo pleno y se asemeja a ello”, que “un medio de obtener es no buscar,” y que “un medio de tener es no pedir” está haciendo referencia al núcleo de su pensamiento (Lispector 1997: 16). Y es que la autora brasileña instituyó una nueva forma de conocimiento basada, precisamente, en resquebrajar el marco desde el que se piensa. Así, contra la epistemología moderna ligada al movimiento hacia el objeto, a la adecuación entre la idea y la cosa, a la comprensión que engloba y a un deseo de conocimiento satisfecho que acababa devolviendo a sí mismo al sujeto, la escritora propuso una epistemología totalmente distinta. En ésta, en lugar de ir hacia el objeto, el yo aguardaba a que éste viniera, trocando así la iniciativa ligada al afán de conquista en una actitud de receptividad íntima. Se trata pues de una epistemología en la que para entrar en relación con lo absolutamente Otro, el sujeto tiene que deponer sus ansias de apropiación y su egoísmo, y asumir en cambio lo insondable e insatisfecho de un deseo metafísico. Y es que, para relacionarse con una alteridad irreductible a cualquier concepto o principio, es decir, impermeable al espíritu, el yo tiene antes que liberarse de todo, empezando por el sí mismo (Lévinas 1986: 74). Es ésta la condición *sine qua non* para que se inicie el movimiento de atracción del que habló M. Foucault, un movimiento de atracción destinado a instalar un “anonimato firme y obstinado” donde antes se replegaba la identidad del sujeto, dejando así por un momento su identidad en suspenso (Foucault 1997: 63-65). Este nuevo sujeto de conocimiento, desprovisto de su dominador deseo omnicomprendivo, inaugura una nueva relación con el universo, marcada, en este caso, por un anhelo que no puede ser complacido y un distinto uso de los sentidos. Así, en lugar de la mirada que sólo lee lo visible cuando creer estar viendo la realidad (Noél 1988: 23), la mirada clariceana se torna contemplación, o lo que es lo mismo, visión que se mantiene separada, “extraña a las formas contempladas” (Lévinas 1986: 74). Esta mirada implica saberse atraído por un afuera donde se experimenta su presencia, y “ligado a esta presencia, el hecho de que uno está irremisiblemente fuera del afuera” (Foucault 1997: 34). Como les sucede a las protagonistas de las novelas de la brasileña, contemplar los objetos presupone entonces percibir la espiritualizada e insalvable distancia que, al tiempo que las atrae hacia ellos, las separa:

“Me gustaría en realidad describir naturalezas muertas –escribió Clarice en *Un soplo de vida*-. Por ejemplo, las tres botellas altas y tripudadas en la mesa de mármol: silentes las botellas como si estuviesen solas en casa. Nada de lo que veo me pertenece en su esencia. Y el único uso que hago de ellas es mirarlas” (Lispector 1999: 96-97).

En esta mirada, los objetos cotidianos se imponen por sí mismos, se lanzan sobre la autora como “elementos desnudos, sencillos y absolutos, burbujas o abscesos del ser”; en esa caída de las cosas sobre ella, “los objetos afirman su poder” (Lévinas 1986: 91). Es justamente entonces cuando “la conciencia deja (...) de ser una luz sobre los objetos para convertirse en pura fosforescencia de las cosas en sí” (Blanchot 1969: 362). En consecuencia, el movimiento de esta mirada no es el de un sujeto que las reduce a objetos de uso o de conocimiento, sino el de aquel tomado por ellas en su propio cuerpo, el de quien se vive a sí mismo como extrañamiento:

“Escribir: yo me arranco las cosas a pedazos, así como el arpón entra en la ballena y le desgarró la carne...” (Lispector 1999: 97).

Pero, si esta mirada instituye y espiritualiza la inabarcable distancia entre la alteridad y el sujeto, es el oído el que simboliza en Lispector el puro acercamiento, ajeno por completo a cualquier forma de penetración o de conocimiento. Y es que, ya en su *Estética*, Hegel lo consideró preferible a la vista en lo concerniente a la relación metafísica, pues entendía que el oído, al no tener que ver con el color ni la forma, sino con los “sonidos y las vibraciones del cuerpo”, se limitaba a traducir un simple temblor del objeto que se mantenía él mismo intacto, puro e incontaminado (Derrida 1989: 135). Y si hay en Clarice algún elemento que simboliza ese puro acercamiento, ese temblor del objeto, ese es, precisamente, el silencio, pues su silencio es siempre huella, traza, o resto del inaprehensible silencio del comienzo, del caos original, del gran anonimato, del dios impersonal, de la substancia spinoziana, de los “espacios infinitos” del que hablaba Pascal, ante el cual resulta imposible involucrarse en uno, encerrarse en la concha de la intimidad; un silencio que nos trae al aquí y al ahora un soplo de la inmensidad del antes y del más allá de la identidad; un silencio que nos hace sentir la infinita materia de la que la vida está hecha; un silencio que nos recuerda, como le recordó siempre a ella, que “el verdadero contacto entre los seres sólo se establece en la presencia muda, en la aparente no-comunicación, en el intercambio misterioso y sin palabras que se asemeja a la plegaria interior” (Cioran 1974: 13); un silencio que convoca una atmósfera densa, de espera erótica, y que proviene de una mezcla, ateo-religiosa, de pasión y pudor.

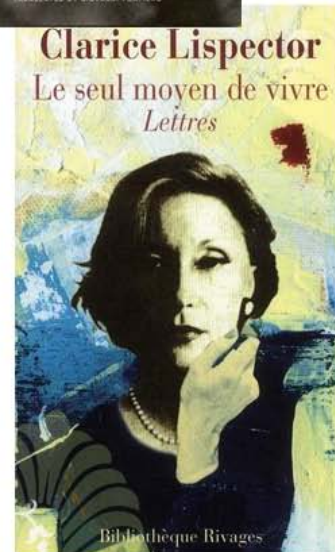
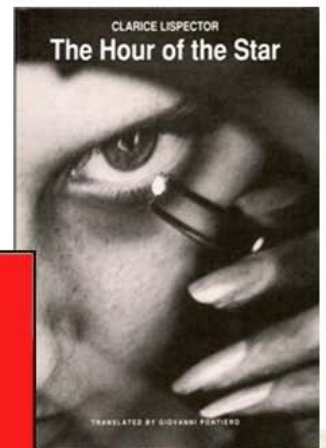
Bibliografía

- Blanchot, M., *L'entretien infini*. París, Gallimard, 1969.
- Derrida, J., *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- Foucault, M., *El pensamiento del afuera*. Valencia, Pre-Textos, 1997.
- Freixas, L., *Ladrona de rosas. Clarice Lispector: una genialidad insoportable*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2010.
- García de León, M. A., “Clarice Lispector: una tragedia contemporánea de género”, *Estudios Feministas*, 19 (3), (septiembre-diciembre 2011), 1018-1022.
- Landauer, G., “Sind das Ketzergedaken?” en: Löwy, M., *Redención y Utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1997.
- Le Clézio, J. M. G., *L'extase matérielle*. París, Gallimard, 1967.

- Lévinas, E., *De l'existence à l'existant*. París, VRIN, 1986.
- Lévinas, E., *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca, Sígueme, 1987.
- Lispector, C., *Textura*, Universidade de São Paulo, (mayo de 1974), 22-26.
- Lispector, C., *De Corpo Inteiro*. São Paulo, Editora Siciliano, (1975), 189.
- Lispector, C., *Lazos de familia*. Montesinos, Barcelona, 1988.
- Lispector, C., "Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y el silencio". *Revista Anthropos* Extra 2, Barcelona, 1997. Traducción: Elena Losada Soler.
- Lispector, C., *La hora de la estrella*. Madrid, Siruela, 1997.
- Lispector, C., *Un soplo de vida*. Madrid, Siruela, 1999.
- Lispector, C., *La pasión según G. H.* Barcelona, Muchnik, 2000.
- Lispector, C., *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Madrid, Siruela, 2001.
- Lispector, C., *Cerca del corazón salvaje*. Madrid, Siruela, 2002.
- Lispector, C., *La manzana en la oscuridad*. Madrid, Siruela, 2003.
- Lispector, C., *Crónicas I. Revelación de un mundo*. Madrid, Adriana Hidalgo, 2005.
- Lispector, C., *La lámpara*. Madrid, Siruela, 2006.
- Lispector, C., *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*. Siruela, 2007.
- Lispector, C., *Queridas mías*. Madrid, Siruela, 2010.
- Losada, E., "Clarice Lispector: La palabra rigurosa" en: Carabí, A., y Segarra, M., (eds), *Mujeres y Literatura*. Barcelona, PPU, 1994, 123-136.
- Mann, T., *La montaña mágica*. Barcelona, Plaza&Janés, 2001.
- Noël, B., *Journal du regard*. París, P.O.L, 1988.
- Löwy, M., *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1997.
- Maura, A., *El discurso narrativo de Clarice Lispector*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- Moser, B., *Why this world (A biography of Clarice Lispector)*. Nueva York, Oxford University Press, 2009.
- Piñón, N., *O pão de cada dia: fragmentos*. Río de Janeiro, Record, 1994.
- Sartre, J. P., *La náusea*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

6

Recepción y traducción



Las relaciones de Clarice Lispector con el mundo anglosajón

Dr. Javier Martín Párraga

Dpto. Filología Inglesa y Alemana,
Universidad de Córdoba
javier.martin@uco.es

RESUMEN

El presente trabajo analiza las relaciones que la autora brasileña de origen ucraniano Clarice Lispector mantiene con la cultura anglo-norteamericana. Para llevar a cabo nuestro objetivo, comenzamos por estudiar la correspondencia que la autora remite desde Inglaterra y Estados Unidos (países en los que reside a lo largo de su vida). Posteriormente, pasamos a considerar su papel como traductora del inglés, así como las diferentes traducciones que de su obra han aparecido en lengua inglesa. Consideramos que esta doble aproximación nos permitirá descubrir hasta qué punto Lispector se vio influenciada por los países anglófonos, al mismo tiempo que comenzamos a rastrear la huella que ella misma produce en las letras en lengua inglesa.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector, literatura epistolar, postmodernismo, traducción.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the relations that were established between the Ukrainian-rooted Brazilian author Clarice Lispector and Anglo-American culture. In order to reach my goal, I will start by studying the different letters Lispector sent from England and the USA, English-speaking countries in which she lived during her life. Posteriorly, I will move on to consider her role as translator of English-language literature, as well as the different translations of Lispector's corpus that have appeared so far in English. From my point of view, this dual approach will allow us to discover the way in which Lispector saw herself influenced by Anglophone culture, at the same time it serves as the foundations for later studies in which I will follow the trace her literature produces on English literature.

KEYWORDS: Clarice Lispector, epistolary literature, postmodernism, translation.

1. Clarice Lispector en tierras anglonorteamericanas

En el presente trabajo nos proponemos rastrear los vínculos que la escritora brasileña Clarice Lispector mantuvo con la cultura anglo-norteamericana durante su vida, tanto a nivel profesional como personal. Si comenzamos, como creemos pertinente, por analizar la biografía de la autora, nos daremos cuenta de que los lazos que se observan entre Lispector y el mundo anglosajón son en verdad profundos.

En primer lugar, conviene señalar que, como Antonio Maura (2006: 35) y Marta Piexoto (1994: xi) exponen, si Lispector no creció y se educó en los Estados Unidos sino en Brasil no puede justificarse sino por la más prosaica de las razones: las trabas burocráticas. Debido a la inestabilidad y persecución a la que se veía sometido el pueblo judío en la actual Ucrania donde nació la autora y residía la familia en el año 1922, tras una serie de dificultades y no pocos azares, los Lispector se ven finalmente abocados a abandonar el viejo mundo y dirigirse al continente americano, donde la autora tenía familiares tanto en Brasil como en Estados Unidos. De hecho, el destino en el que el padre de Lispector pretendía iniciar una nueva vida no era sino el país norteamericano. Por lo tanto, faltó en verdad poco para que Clarice Lispector creciera y se formara en Estados Unidos; pero como Laura Freixas acertadamente apunta, “la *Emergency Quota Act* aprobada en mayo de 1921 reducía en un 75% el número de europeos del este a los que se permitía la entrada al país” (2010: 29).

Aunque escapa por completo del objeto de estudio que nos ocupa en esta ocasión, consideramos importante detenernos un instante en esta nueva medida legislativa, en tanto en cuanto determinará por completo las futuras raíces de la autora. En primer lugar, debemos señalar que la *Emergency Quota Act* se puso en marcha porque, como Peter Alexander Meyers expone, “when immigration tripled in 1919 and then doubled again in 1920, this was viewed as a *peacetime emergency*” (2008: 107). Por otra parte, no podemos olvidar que numerosos historiadores y politólogos aprecian motivaciones claramente políticas, o incluso raciales, tras esta restrictiva política inmigratoria. En este sentido, citaremos a Deborah Bryceson, que explica que, tras la Primera Guerra Mundial, “Ethnic groups that were known to have operative transnational family ties, notably Jews, were highly suspect. Even more liberal governments that did not espouse such views were enacting policies promoting isolationism rather than international migration” (2002: 37). Si sometemos la *Emergency Quota Act* a un análisis detenido, no nos queda sino estar de acuerdo con Bryceson, puesto que ésta permitía la entrada de ciudadanos del norte de Europa con cierta facilidad mientras que planteaba trabas (en muchos casos insalvables) para emigrantes de origen ruso, en su mayor parte judíos. De este modo, no resulta descabellado aseverar que la nueva ley pretendía que familias como la de Lispector, de origen ruso y limitado poder adquisitivo entraran a formar parte del tan publicitado *American dream*.

A pesar de que, como acabamos de mostrar, Lispector estuvo a unas páginas legislativas de distancia de haber sido norteamericana, la autora no pondrá pie en un país de habla inglesa hasta haber cumplido casi 30 años de edad, cuando ya era esposa de diplomático, madre y autora de un fecundo corpus literario. Nos referimos, por supuesto a finales del año 1950, cuando Lispector acompaña a Maury Gurgel Valente, su marido, a su nuevo destino profesional en la pequeña ciudad británica de Torquay. Es importante señalar que antes de dirigir sus pasos a tierras británicas, la familia ya había pasado un breve período de tiempo lejos de Brasil, viajando por Europa y residiendo brevemente en la ciudad suiza de Berna, donde la novelista se sintió presa de la más

angustiosa *saudade* e infelicidad. En sus propias palabras, “Berna es de un silencio terrible, la gente también es silenciosa y ríe poco (...) En Berna es siempre domingo” (Freixas, 2010: 100).

Así pues, aunque no cabe duda de que Clarice hubiera preferido regresar al país carioca, podemos afirmar que abandonar Suiza y encaminarse a Inglaterra supuso motivo de alegría para la autora. A pesar de su pulsión epistolar y del nutrido corpus de misivas de Lispector que conservamos, de su periplo inglés, contamos con tan sólo 4 epístolas.

En la primera de ellas, fechada el 23 de octubre de 1950, la ciudad de Torquay se define en los siguientes términos:

Aquí típicamente ciudad pequeña, huele a Berna. Si no fuera por poco tiempo, sería aburridísimo. Todo el mundo es más o menos feo, con sombreros horribles, modas horribles en los escaparates. En ciudad pequeña, hasta las películas son ordinarias, de *far-west* y comedias, en líneas generales. (Freixas, 2010: 139-40).

Sin embargo, en esta misma carta afirma que, “me gusta Inglaterra. La falta de sol, ciertas playas con rocas oscuras, la falta de belleza, todo eso me emociona mucho más que la belleza de Suiza. Ya que hablamos de ésta, la detesto cada vez más. Espero no estar nunca más en ella” (Freixas, 2010: 140). Resulta interesante que la autora, a pesar de no dejar nunca de anhelar tierras cariocas y de emplazar todos sus relatos en este país, ensalce como los aspectos que más le gustan de Inglaterra aquellos que precisamente menos relación guardan con su patria, como la falta de luz, las playas de rocas oscuras o la ausencia de belleza. Se hace en este punto complicado discernir hasta qué punto estaba incurriendo Lispector en una de las contradicciones y paradojas a las que fue tan dada o simplemente se veía incapaz de apreciar como bello cualquier elemento extranjero que pudiera existir previamente en Brasil. En otras palabras, parece que la autora lejos de querer imbricarse en otra cultura nacional, se afanara por mantener los vínculos brasileños a toda costa optando no sólo por no aceptar someterse a un proceso aculturación sino que tampoco se esfuerza por verse inmersa en un proceso de asimilación. Como ella misma expresaba en una carta anterior a su estancia en Inglaterra,

Las cosas son iguales en todas partes (...) Los cines del mundo entero se llaman Odeón, Capitolio, Imperio, Rex, Olimpia (...) Pasé varias noches soñando que tenía que hacer otra vez las maletas (...) No me ha gustado verdaderamente Italia, como no me podría gustar verdaderamente ningún lado, siento que hay entre mí y todo una cosa (Freixas, 2010: 93).

Acuden en esta ocasión a nuestra memoria las palabras del filósofo palestino Edward Said, que en su seminal ensayo “Reflexiones sobre el exilio”, advertía que, “El exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar. Es la grieta imposible de cicatrizar entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza” (2005: 177).

La segunda carta enviada desde Torquay denota incluso una mayor melancolía, ya que el ánimo de Lispector se ve seriamente afectado por la soledad que siente, así como por la falta de un verdadero hogar y los problemas económicos y de búsqueda de una niñera adecuada que perseguirán a la autora durante gran parte de su vida adulta.

Sin embargo, frente a la sensación de desarraigo que experimenta en la pequeña ciudad de Torquay, en la tercera misiva Lispector se muestra excitada tras visitar la ciudad de Londres, que califica en los siguientes términos,

[Londres] no es como yo pensaba. Es menos “evidente”. Y si es una ciudad misteriosa, no tiene propiamente título de “misterio”. No es como París, que es inmediata y claramente París. Hay que ir entendiéndola poco a poco, reconociéndola. Y luego te empieza a gustar (Freixas, 2010: 140).

Como vemos, si Clarice Lispector se ve invadida por una cierta claustrofobia mientras desempeña sus quehaceres diarios en la provinciana Torquay, no le acontece lo propio al visitar la *city* que, con su efervescencia cultural y crisol de nacionalidades la atrae sobremanera. Además, durante su visita a Londres, asiste a una representación de la obra teatral *The Cocktail Party*, de T.S. Eliot que, como refleja en su tercera carta desde tierras inglesas, la impresiona. Parece, por lo tanto, que por mucho que Lispector se sintiera ofendida cuando los críticos y la prensa aludían a la posible influencia del modernismo británico o norteamericano en su literatura, la huella de los grandes modernistas resulta en efecto notoria. En este sentido, no coincidimos con Laura Freixas que, al respecto de la influencia que los modernistas británicos pudieran ejercer en la narrativa de la autora afirma que, “es verosímil que no hubiera leído a Joyce. Woolf, Kafka y Sartre- o los leyera después-: se puede llegar a resultados parecidos sin influencia directa, y a parte de eso me parece que la afinidad de la escritora brasileña con dichos autores no es muy profunda” (2001: 43).

Por nuestra parte, tras estudiar la correspondencia y biografías de la autora y estudiar su corpus narrativo, nos sumamos a la opinión de Marta Peixoto, que recuerda que Lispector no sólo niega la influencia de Joyce o Woolf (que a buen seguro existió, en mayor o menor medida), sino también las de Sartre, Hesse, o incluso Dostoievski; al igual que mentía sobre su edad, que se cifra en alrededor de 5 años más de los confesados por ella (1994: xxvii).

En el mismo escrito en la que relata el espectáculo teatral de Joyce, Clarice no duda en afirmar lo siguiente, “Dios me libre de que no me guste Inglaterra, tengo que adorarla, aunque para eso tengo que separarla en dos: la Inglaterra de mis dificultades y la Inglaterra de los escritores que más adoro” (Freixas, 2010: 140).

La cuarta y última carta que remite desde la ciudad inglesa nos presenta a la autora viviendo en un entorno acogedor y cómodo y a una Lispector que apunta, no sin cierto orgullo, que su pequeño hijo Pedro “es muy feliz hablando inglés”.

Como se deriva de la correspondencia que conservamos de la autora en Inglaterra, tras experimentar un primer período de melancolía y desarraigo, Lispector no es del todo infeliz en tierras británicas, aunque su interés por el país se centre en la cosmopolita Londres, en lugar de abrazar el bucólico *countryside* que ensalzaran los románticos británicos y que incluso los modernistas del país, como Joyce o Woolf, ven como más puro y, por lo tanto, mejor escenario para la realización personal y artística del individuo.

Aunque resulta en extremo aventurado, y no del todo fructífero, plantearnos qué hubiera ocurrido de encontrar en Inglaterra un hogar definitivo, no podemos negar que a medida que va conociendo mejor el país, su lengua y oportunidades culturales, Lispector va abandonando la crueldad con que describiera Berna para encontrar diversos aspectos que la atraen y excitan tanto su espíritu inquieto como su efervescente intelecto. Por supuesto, esto no es óbice para que la correspondencia de Lispector durante este período esté preñada de recuerdos de su amado Brasil y de una omnipresente *saudade* que condiciona por completo su aproximación a Inglaterra.

En 1952, de regreso a Brasil, Lispector entrega a la imprenta *Alguns Contos*. Curiosamente, aunque los relatos contenidos en dicho volumen se publican ya en tierra brasileña, críticos como Glenda Hudson apuntan que en ellos es donde mejor se aprecia la honda influencia que una escritora en lengua inglesa tiene en la autora, la neozelandesa Katherine Mansfield. Mansfield es precisamente una de las pocas autoras a las que Lispector sí confiesa haber leído con profusión desde su infancia en Brasil.

Tras vivir en Londres, el próximo destino en territorio anglosajón al que se dirige Lispector con su esposo e hijo se encuentra en la capital de Estados Unidos. En este caso, la experiencia será tanto más extensa en el tiempo como influyente para el desarrollo personal y profesional de la autora, puesto que en suelo norteamericano Lispector aprenderá a conducir, se relacionará con intelectuales brasileños y escribirá de manera profusa (principalmente la novela *La manzana en la oscuridad*, que constituye una de las obras clave dentro de su corpus).

A Washington llega el 2 de septiembre de 1952 y su primera impresión de la ciudad del Capitolio queda reflejada en las siguientes líneas, que citamos de una carta enviada por la autora,

Washington es una ciudad vaga e inorgánica. Es bonita, según varias leyes de belleza que no son las mías. No hay bullicio aquí, y yo no comprendo una ciudad en la que falta ese punto de confusión. Pero, en fin, la ciudad no es mía (...) Por lo demás, Pedrinho está en la escuela, aprendiendo inglés poco a poco, pega a los chicos del barrio, toma leche americana y adora el *hot-dog*. Maury trabaja bastante, yo hago compras en el mercado; de noche veo programas de misterio en la TV; todo tranquilo, como se ve (Freixas, 2010: 147).

Aunque una vez más, Lispector evita ser excesivamente entusiasta en lo concerniente a la belleza de cualquier lugar del mundo ajeno al Brasil que entiende y siente como única patria, estas primeras descripciones de Washington están lejos de ser tan negativas como las vertidas acerca de Berna o la fealdad, aburrimiento y ordinariéz con que la autora catalogaba la pequeña ciudad de Torquay en su primera carta desde la misma. De hecho, Washington es el primer destino en el que Lispector comienza a mostrar una mínima disposición a someterse a una cierta asimilación cultural, como prueba el hecho de que siga estudiando inglés a pesar de tener ya un nivel que le permitía comunicarse de manera sobradamente competente, el que se alegre porque su hijo aprenda el idioma y se entusiasme por la *fast-food* americana o el que ella misma admita seguir con cierto interés la televisión estadounidense. Desde nuestro punto de vista, este hecho se debe a que en la capital de Estados Unidos la autora se veía inmersa en el centro de la cultura *pop* occidental que tanto atractivo ejercía para los artistas e intelectuales del momento. Por otra parte, tampoco podemos olvidar que estaba finalmente viviendo en el que su padre había querido que fuera su destino por lo que, aunque de manera indirecta e incluso vicaria, los lazos con Estados Unidos debían de resultarle mucho más naturales (orgánicos, incluso) que aquellos que se apreciaban en la fría Suiza o en una minúscula ciudad del sur de Inglaterra.

Otro motivo por el que la integración en Estados Unidos resulta menos traumática de lo que fuera en destinos previos aconteció en 1953 al poco de llegar a Washington, cuando nació Paulo, el segundo hijo de la autora. Frente a las terribles dificultades y complicaciones del parto anterior (con la consecuente ansiedad y costosísimas facturas médicas), en este caso el alumbramiento tiene lugar sin problemas y de una manera casi

placentera, lo que hace que Lispector exclame al respecto en una carta, “juro por Dios que estoy tan bien que no sé ni cómo explicártelo” (*Queridas mías*: 269).

Así pues, Washington no resulta ser un hogar del todo inadecuado para la autora, que disfruta por un tiempo de una cierta estabilidad emocional, al mismo tiempo que amplía su círculo social con diversos intelectuales cariocas que acuden con frecuencia a la sede diplomática (algo que no ocurría en Berna ni en Torquay y que hacía que Lispector se sintiera completamente aislada de la vida cultural y artística de su país).

Además, por primera vez en su vida, el sistema económico capitalista norteamericano y las facilidades crediticias que encuentra el matrimonio les permiten vivir si no de manera más desahogada al menos sí con unas necesidades de solvencia menos acuciantes (pese a lo cual, en alguna de sus cartas Clarice afirma, no sin aprensión, no disponer de más de unos 50 dólares en la cuenta corriente). Muy relacionada con la cuestión anterior, el integrarse en la cultura y economía de los Estados Unidos del momento le facilitaron a la autora aprender a conducir, algo que todavía resultaba inaccesible para la clase media en Brasil, especialmente para las mujeres. En sus palabras, “aprender a conducir ha sido de gran utilidad y muchas cosas se hacen porque sé conducir” (*Queridas mías* 302).

Sin embargo, a pesar de lo referido con anterioridad, la vida en Washington de esposa de diplomático y ama de casa pronto comienza a resultar exasperante para la autora, que en una interesante reflexión sobre el *American dream* y *way of life* expresa en una misiva, “aquí todo de una calma que da miedo. Entrar en el *American way of life* es una tregua de ambición y de otras cosas, “way” ése en el que se cae suavemente sin sentir: basta comprar en los mercados (...) horrible, pero una tregua” (Freixas, 2010: 149-50).

Precisamente es esta falta de identificación con la vida de ama de casa y esposa ejemplar la que la lleva, en opinión de Laura Freixas a usar el pseudónimo Hellen Palmer en los diversos artículos en revistas brasileñas que, por iniciativa propia, escribe desde Washington sobre su periplo por EEUU, ya que “siente que su presencia en Estados Unidos, base y justificación de sus artículos, no tiene relación con su condición de escritora, sino con otra, la de esposa de diplomático” (2010: 153).

A pesar de que la creciente incomodidad que le producen las frecuentes fiestas que debe organizar y de la dificultad cada vez mayor que encuentra la autora para concentrarse en la escritura en un hogar donde los hijos y las responsabilidades domésticas apenas le dejan tiempo libre y la privan del entorno de trabajo adecuado, es en la capital de EEUU donde la familia adquiere por primera vez una vivienda, en el 421 de Ridge Street, en el barrio de Chevy Chase. La compra de esta casa debe entenderse como un hecho reseñable por dos motivos. En primer lugar, denota que la situación económica de la familia, hasta entonces inestable en el mejor de los casos, había mejorado significativamente. En segundo lugar, aunque Lispector nunca deja de recordar Brasil ni de desear volver a su país de origen, el hecho de comprar una vivienda en Washington parece indicar que la escritora gozaba en esta ciudad de una estabilidad sin precedentes hasta el momento que le permitía contemplar Estados Unidos no sólo como un lugar de tránsito sino como el espacio en el que ubicar residencia propia y, al menos de momento, permanente.

Sin embargo, la vida diaria de Lispector en los suburbios de Washington resulta muy difícil de compaginar con su tarea como escritora. Al respecto de las dificultades que encuentra la novelista para escribir en casa, cabe señalar que es en estos años cuando comienza a situar la máquina de escribir en su regazo, rodeada de sus hijos e interrumpiendo la escritura cada vez que éstos reclamaban su atención. En palabras de

Freixas, “Escribía, atendía el teléfono, los niños gritaban, el perro entraba y salía... *La manzana en la oscuridad* fue así” (2001: 53). E incluso así, como recuerda en una de sus epístolas, se encontraba con el reproche de sus hijos, que la recriminaban en los siguientes términos, “I don’t you to write! You’re a mother!” (Freixas, 2010: 156)

Desde el punto de vista de su producción literaria, el hecho de que Lispector escribiera originariamente en inglés *El misterio del conejo pensante* para que la niñera se lo leyera a sus hijos evidencia claramente que la autora no sólo se sentía ya plenamente cómoda redactando en inglés sino que no le importaba que sus hijos se sumergieran en la lengua y cultura anglo norteamericanas (Maura, 2006: 226). De este modo, en una carta le comenta a una íntima amiga que, “Washington no es el sitio más interesante, pero es Estados Unidos” (*Queridas mías* 308).

Durante su periplo estadounidense, el matrimonio no reside en ninguna ciudad que no sea la capital del país, donde el esposo desempeña su absorbente tarea profesional, pero sí que tiene ocasión para visitar Nueva York, Filadelfia y Los Ángeles. Con respecto a Filadelfia, en una carta la autora afirma, “estoy muy emocionada de estar en la ciudad donde vive la familia rica de Grace Kelly” (*Queridas mías* 292) y de Nueva York recuerda principalmente que “fuimos a ver una obra de Arthur Miller (el marido de Marilyn...), *View from the bridge*. Es excelente, pero creo que *La muerte de un viajante* es superior” (*Queridas mías* 307).

En agosto de 1957, el matrimonio tendrá ocasión de conocer la costa oeste de Estados Unidos, al viajar a California en compañía de un grupo de millonarios relacionados con la Embajada brasileña. La experiencia, durante la cual la autora conoce Hollywood, viaja en limusina, asiste a fiestas exclusivas e incluso es confundida con una estrella del celuloide le resulta, como no podía ser de otra forma, encantadora a una Lispector acostumbrada a lidiar con la nada excitante vida diaria de ama de casa en los anodinos suburbios de Washington. Tras regresar a su hogar escribe una carta en la que recuerda California, “ha sido una cosa completamente inesperada que me ha sentado muy bien. No dormía muy bien, pero con el cambio de clima he empezado a dormir” (*Queridas mías* 319). A priori, es natural que el clima de la soleada California resulte más atractivo, o incluso salubre, que el de la fría y lluviosa capital del país; pero debemos en este punto recordad que la humedad constante, el cielo nublado y un ambiente casi gélido en ocasiones era precisamente lo que la autora afirmaba preferir de Washington en sus primeras misivas desde la ciudad y que en otras cartas desde Torquay antes había afirmado sentir atracción por las playas oscuras de la pequeña localidad (diametralmente opuestas a las de la costa oeste de Estados Unidos que ahora alaba). Así pues, creemos encontramos en condiciones de afirmar que para 1957 Lispector empezaba a sentirse tan hastiada en la capital estadounidense que cualquier cambio resultaba balsámico para su espíritu inquieto.

En lo referente a la glamurosa actividad de la meca del cine, la autora experimenta una cierta ambivalencia. Por una parte, le resulta placentero interactuar con estrellas del cine, “vimos a Danny Kaye rodando y le dimos la mano. Es una delicia, tan atractivo como en el cine (¡qué digo, mucho más!), y muy gracioso e inteligente” (*Queridas mías* 319); pero por otra parte no puede evitar sentir disgusto ante la actitud hipócrita y en ocasiones chabacana de la élite económica y política con la que también trata, como prueba la siguiente cita,

Antes de tomar el avión de regreso fuimos a tomar una copa con...
Conrad Hilton (...) Hasta me hace gracia tanta riqueza. Es la casa más grande y más rica que he visto. Si alguien intenta atravesar los portones

sin haber sido invitado, lo electrocutan... Hilton no me gustó, y me gustaría tener aquella casa para venderla y quedarme con el dinero, porque es antipática, con libros comprados a granel. Él dijo con orgullo que compró la casa tal y como estaba, con los muebles y la decoración (no tiene siquiera la vanidad de hacerse una casa a su gusto, naturalmente, porque no tiene gusto) (*Queridas mías* 321).

Aprovechando la cercanía de San Diego con Méjico, el matrimonio visita una pequeña ciudad fronteriza del país azteca, que a Lispector le resulta artificial, “entonces dimos un salto a... México, cuya frontera está a media hora. Era una pequeña ciudad que no tiene valor como representación de México, hecha sólo para los turistas, nada interesante, se tiene la impresión de estar en tierra de nadie” (*Queridas mías* 321). Resulta interesante que la autora no tenga nunca la sensación de falta de autenticidad cuando vive en los suburbios de casas casi idénticas y simetría extrema en el trazado de las calles ni cuando conoce en primera persona el deslumbrante esplendor de neones de los estudios de Hollywood pero observe con claro disgusto la falta de verdad palpable en la fronteriza ciudad mejicana. Desde nuestro punto de vista, este hecho responde a que, al igual que otros intelectuales como el francés Jean Baudrillard en su libro *Amerique*, Lispector es capaz de percibir que en el simulacro norteamericano subyace una autenticidad pura en sí misma, si bien creada a base de imitaciones e inversiones multimillonarias. En la referida obra, Baudrillard no duda en afirmar a este respecto que el simulacro *yankee* es en su seminal ficcionalidad más auténtico que los Campos Elíseos. Por supuesto, no osamos aseverar que la propia Lispector llegara en ningún momento a subscribir dicho comentario en su totalidad, pero sí apreciamos ciertas correspondencias filosóficas en este punto.

Durante sus años finales en Washington, la autora no para de escribir, intercambiar epístolas con sus amigos y litigar con las editoriales para que den luz verde a la impresión de alguna de sus obras. Se trata, en definitiva, de un período fecundo pero también complejo en el que en muchas ocasiones se observa a una Lispector distante, e incluso fría.

Finalmente, en 1959, tras una infidelidad de su esposo, la autora se separa del mismo y vuelve con sus hijos a Río de Janeiro. Aunque el matrimonio llevaba mucho tiempo atravesando una crisis continua y en muchos sentidos parecía mantenerse sólo por la inercia y el deseo de Clarice de no alterar la estabilidad de sus hijos (al segundo de los cuales le había sido diagnosticada una seria afección mental para la cual no convenían los cambios drásticos, y mucho menos de tipo emocional), la infidelidad de Maury fue la gota que colmó el vaso de manera definitiva. Sin embargo, en opinión de Maura, si bien es cierto que los problemas maritales sin duda contribuyeron a la tristeza de Lispector que hemos mencionado con anterioridad y a su decisión de abandonar Estados Unidos, también lo hizo (quizá de manera incluso más intensa) “la asfixiante soledad, envuelta por tanta banalidad a la que se veía abocada” (2006: 236) en la ciudad de Washington.

Tras abandonar Estados Unidos, la autora no volverá a visitar el país hasta agosto del año 1967, cuando es invitada a impartir una conferencia en la Universidad de Austin, en Texas. Durante esta breve visita, Lispector disfrutará de una grata estancia durante la cual compartirá conversaciones con Elisabeth Bishop y Gregory Rabassa, que se encontraba preparando para la editorial Knop *Apple in the dark*, primera traducción extensa de la novelista que vería la luz en Estados Unidos. En una carta enviada por el propio Rabassa a Pontiero, citada en la reciente biografía de Mosser, éste explica que los asistentes al congreso quedaron deslumbrados por la conferencia impartida por la

autora, “Clarice the novelist gave a much more cogent talk on literature than any of the many professional scholars who shared the podium” (2009: 260).

Para concluir nuestro recorrido por el periplo durante el que Lispector residió en países de habla inglesa, no podemos dejar de señalar que en numerosas cartas enviadas por la autora resulta palpable el interés que la cultura *pop* del gigante estadounidense despertaba en ella. Un ejemplo claro de este interés lo constituyen tanto las novelas de misterio y programas televisivos del mismo género de los que afirma en diversas cartas disfrutar como el hecho de que en otras misivas aluda a películas como *Peter Pan* (*Queridas Mías* 273), al consumo (excesivo) de palomitas de maíz en los cines, a la comida rápida que tanto disfrutaban sus hijos, etc.

2. Clarice Lispector, traductora y traducida

A pesar de morir antes de haber cumplido los sesenta años de edad, además de dar a la imprenta un importante corpus narrativo propio, Clarice Lispector actuó en numerosas ocasiones como traductora, llevando al portugués diversas obras literarias de la tradición castellana y anglosajona. En lo concerniente a la literatura en lengua inglesa traducida por la autora, ésta llevó al portugués *El retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde, *Historias Extraordinarias* de Edgar Allan Poe, *El llamado de la selva* de Jack London, así como varias novelas de Agatha Christie, *La furia*, de John Farris, *Memorias de una sobreviviente*, de Doris Lessing e incluso *Entrevista con el vampiro*, de Anne Rice. Asimismo, también se hizo cargo de traducir y adaptar para el público juvenil e infantil *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift y *Tom Jones*, de Henry Fielding (Jiménez, 2009: 41).

Aunque cabe admitir que no todas las traducciones firmadas por la autora son sobresalientes, puesto que alguna de ellas (sobre todo del francés) adolecían de serios problemas, derivados de la pobre recompensa económica obtenida que llevaban a la autora a confesar que en ocasiones ni si quiera consultaba el diccionario a la hora de encontrarse con un término desconocido o complejo de volcar al portugués (Moser, 340); en general, podemos definir su corpus traductológico como solvente, elegante y sofisticado al mismo tiempo que fiel al espíritu y estilo de los textos fuente. Así pues, resulta admirable que una misma escritora llevara a cabo de manera impecable las traducciones de autores tan heterogéneos (y en muchos casos extremadamente complejos) como Jorge Luis Borges, Federico García Lorca, o Julio Verne (además de los ya mencionados autores en lengua inglesa) junto con su propia creación artística.

Creemos que considerar con detenimiento las obras que Lispector tradujo nos permitirá conocer mejor tanto el posicionamiento intelectual de la autora como su vinculación no ya biográfica sino artística con la cultura en lengua inglesa.

En primer lugar, consideramos evidente que Lispector aboga por la postmoderna deconstrucción de los opuestos binarios tradicionales establecidos entre *high art* y *pop*, ya que además de dedicarse a la traducción de obras netamente canónicas, también hace lo propio con textos más democráticos (empleamos en este caso la terminología propuesta por Jerome Klinkowtiz, que distingue entre el elitismo de la torre de marfil y la escritura democrática), como puedan ser las mencionadas novelas de misterio de Christie o la primera novela de las célebres *Crónicas vampíricas* de Anne Rice. Podría aducirse en este punto que las conocidas y perennes necesidades crematísticas de Lispector difícilmente le habrían permitido rechazar un encargo de traducción por cuestiones meramente estéticas, pero no podemos olvidar que en ninguna de sus misivas

se lamenta de estos trabajos (como sí lo hace de algunos artículos que se ve obligada a realizar a raíz de su escasez económica), así como el hecho de que la mayor parte de estas traducciones las realiza a finales de la década de los setenta, poco antes de su fallecimiento, en un momento en que las dificultades monetarias más acuciantes habían quedado ya definitivamente atrás.

Benjamin Mosser comparte nuestra opinión acerca de la relativa libertad que Lispector debió disfrutar a la hora de elegir qué textos en concreto traducir, “Clarice may have not chosen all the texts she translated, but she did have a choice with at least one publisher that employed her, and it is nonetheless remarkable how many of them deal with the same themes of crime, sin and violence that so often appear in her own work” (2009: 339).

Si el prestar su talento y dedicar parte de su siempre apretada agenda profesional a la traducción de obras de carácter popular nos permite ubicar a Lispector dentro de la tradición literaria postmoderna, el hecho de que la autora tradujera a alguno de los pioneros de la novela inglesa apunta en la misma dirección. Mientras que la tradición novelística más canónica hasta la emergencia del postmodernismo había venido bebiendo de Dickens, Austen y las Brönte entre otros autores de la rica tradición literaria decimonónica, los narradores postmodernos vuelven la mirada a los orígenes de la novela, que datan de comienzos del siglo dieciocho. No es sorprendente que escritores como John Barth, Donald Barthelme, Thomas Pynchon se interesaran por Fielding o Swift (como también hizo Lispector presumiblemente como lectora y evidentemente, como traductora).

Mientras que la novela decimonónica aspiraba al realismo mediante un narrador omnisciente, los primeros esfuerzos novelísticos en lengua inglesa resultaban absolutamente innovadores, experimentales, dados a la reflexión filosófica y descarados en muchos momentos. Por lo tanto, existente consenso crítico a la hora de considerar a Fielding, Defoe o Swift como los antecedentes literarios más seminales para los literatos del movimiento postmoderno anglo-norteamericano.

Lo mismo puede, en gran medida, aplicarse al propio corpus narrativo de Lispector, puesto que como Myriam Jiménez apunta, “hablar de Clarice Lispector es remitirnos a un continente lleno de luces y de enigmas” (2009: 27). Y es que, lejos de ofrecer relatos lineales estructurados en torno a unos personajes principales claramente caracterizados, el universo ficcional de Lispector es tan fecundo en imágenes sugerentes, reflexiones profundas y profundidad psicoanalítica como pobre en la certezas unidireccionales dickensianas. Jugando con el título de una de las más célebres novelas realistas en lengua inglesa, las novelas de Lispector no hallan el sentido sino en la más profunda (mística, osaríamos decir) de las sensibilidades. Como ejemplo paradigmático de este hecho, pensamos que la búsqueda infructuosa de una deidad femenina que dé sentido al universo entero en la novela *V.* de Thomas Pynchon (pero que comienza definiendo a su personaje como “a human yoyo” y perdiéndonos en la profundidades de su intrincada mente) no está en verdad tan lejos de la metafísica vorágine en la que nos sumerge una cucaracha a medio aplastar en la magistral *Pasión según G.H.* (debemos notar que incluso el título de ambas novelas opta por las iniciales en lugar de dotar de nombre propio completo a sus textos y protagonistas).

En otra célebre novela del propio Pynchon (*The Crying of Lot 49*), la protagonista de la novela se pregunta angustiada “Shall I project a world?” (73) para luego responderse a sí misma en los siguientes términos: “The reality is in *this* head. Mine. I'm the projector at the planetarium, all the closed little universe visible in the circle of that stage is

coming out of my mouth, eyes, and sometimes other orifices also” (73). Como podemos apreciar en esta cita, tampoco en este caso uno de los mejores exponentes de la narrativa postmoderna estadounidense se aleja demasiado de la senda de exploración interior elegida por Lispector en la referida *Pasión* (por mantenernos fieles al ejemplo inicial, puesto que no muchas de sus otras novelas diferirán en demasía). Para Pynchon, como para Lispector, no sólo el lenguaje es inestable a la manera derridiana, sino que siguiendo una vía que intuyeron Wittgenstein y Nietzsche y desarrollaron con asombrosa maestría Foucault, Lyotard y Baudrillard posteriormente, también la propia realidad exterior lo es. La Oedipa de Pynchon es un catalizador universal de naturaleza entrópica; tanto como la G.H. de Lispector se proyecta a la vez que se ve poseída de la cucaracha aplastada, forzando al lector a aceptar una realidad de la que Lacan, Freud y en gran medida Jung son mejores traductores de lo que nunca podrían llegar a serlo los fríos postulados racionalistas de Newton, Descartes o Pascal.

No creemos, en definitiva, que el hecho de que Lispector tradujera precisamente a alguno de los novelistas a los que los escritores postmodernos británicos y norteamericanos acudieron buscando un referente parental una vez que se habían cercenado edípicamente sus lazos sanguíneos con la gran novela canónica del siglo diecinueve pueda en modo alguno atribuirse a la coincidencia.

Si estudiar la labor como traductora de Lispector contribuye a comprender mejor los lazos que se establecen entre la autora y el ámbito anglosajón, considerar las traducciones que de su corpus literario han aparecido en inglés hasta el momento resulta, desde nuestro de vista, fundamental.

Comenzaremos por señalar que, como Myriam Jiménez nos recuerda, “sin duda traducir a Clarice Lispector es un desafío...” (2009: 55). Giovanni Pontiero, en su Prefacio a la traducción que él mismo realiza de *Near to the wild heart*, es más preciso a la hora de identificar las innumerables dificultades que la exultantemente laberíntica prosa portuguesa de Lispector plantea a la hora de volcarse al inglés,

Lispector’s unorthodox use of syntax and punctuation, her bold rhythms and syncopated phrasing contribute to the overall impression of tense, haunting lyricism. Her startling metaphors and símiles show a preference for suggestion rather than clear-cut definition. Words are given new meanings and resonances in order to encompass things amorphous and palpable (1990: 191-92).

En el único artículo científico aparecido hasta el día de hoy que trata de manera monográfica sobre la traducción de Lispector al inglés, Tace Hedrick redonda en los argumentos expuestos por Pontiero para concluir que la mayoría de versiones inglesas de la obra de Lispector no sólo no son respetuosas con el estilo de la autora sino que llegan a imposibilitar en gran medida su lectura, al afectar de manera determinante a uno de los pilares narrativos omnipresentes en la prosa de la autora carioca,

In fact, I maintain here that several important English-language translators of Lispector’s work have ignored her word choice, her rhetorical gestures—repetition, catachresis, and parataxis especially—and even the very content of her work to such a degree as to undermine one of her most important writerly concerns: the connection between language and being-female (2005: 58).

Como se puede apreciar, las obras de Clarice Lispector ofrecen una resistencia palpable a la hora de ser traducidas al inglés (lo cual no resulta, desde luego, sorprendente si

tenemos en cuenta que la propia extracción del significado o significados constituyen ya desafíos tan titánicos como proteicos incluso para el lector que se enfrenta a las novelas en su texto fuente), por lo que los resultados obtenidos han sido, cuando menos, desiguales y en no pocas ocasiones decepcionantes.

Nos proponemos ahora realizar un análisis más detenido de las diferentes ediciones inglesas de la obra de Lispector aparecidas hasta ahora.

Iniciaremos nuestro recorrido acudiendo a la primera ocasión en que un trabajo de la autora apareció en Estados Unidos en lengua inglesa. Como no podía ser de otra manera, esta primera traducción la lleva a cabo una poetisa de sensibilidad exquisita, estilo complejo y gran conocimiento tanto de Brasil como de la propia Lispector. Nos referimos a Elizabeth Bishop, a la que el también poeta John Ashbery definiera como “the writer's writer's writer”, refiriéndose tanto al alambicado estilo de la autora como a la hermética profundidad moral e intelectual que permea sus poemas y relatos breves. Bishop llegó a Brasil en 1951 con su amante, la millonaria Lota de Macedo Soares. La pareja pretendía permanecer en Santos durante un par de semanas, pero once años más tarde Bishop seguía en el país sudamericano y fue ese año en el que conoció tanto la narrativa de Lispector como a la propia autora. Desde su primer encuentro, ambas mujeres se entendieron a la perfección, tanto a nivel personal como profesional. Los lazos que se establecieron fueron tales que Bishop no tardó en proponerle a su nueva amiga la posibilidad de traducir al inglés algunos de sus relatos breves, con las expectativas de valerse de sus contactos editoriales y prestigio en Nueva York para introducir sus obras en el mercado norteamericano.

Bishop dedica unos seis meses a traducir cinco relatos de Lispector, pero en enero de 1963, la autora brasileña desaparece de manera repentina y cesa su correspondencia con la poetisa americana. En una carta a Robert Lowell, Bishop explica que,

I have translated five of Clarice's stories- all the very short ones & one longer one. The New Yorker is interested (...) Alfred Knopf is also interested in seeing the whole book (...) Her novels are NOT good; the “essays” she does write for Senhor are very bad- but in the stories she has awfully good things and they do sound pretty good in English and I was quite pleased with them (Bishop, 1963: 438-9).

Creemos que las duras críticas a la prosa extensa de Lispector pueden atribuirse principalmente a la frustración que Bishop sentía, puesto que en ocasiones posteriores no sólo no vuelve a manifestarse en términos similares, sino que elogia sin ambages la novelística de su amiga. Unas siete semanas después de su súbito cese de correspondencia con Bishop (debido, probablemente, a la muerte de su íntimo amigo Lucio Cardoso), Lispector retoma el contacto con su colega americana, que no tarda en perdonarla y retomar su empresa traductológica. La misma dará sus frutos en 1964, cuando *Canyon Review* publica los relatos traducidos por Bishop. El resultado es excepcional, aunque a decir verdad existen pasajes en los que cuesta distinguir hasta qué punto es la pluma de Bishop o la de Lispector la que nos hace estremecernos.

También debemos reconocerle a Bishop el mérito de conseguir convencer a Alfred Knopf, en principio reticente ante la extrañeza que le producía el texto y su imposibilidad para juzgar su calidad literaria y viabilidad editorial, de publicar en Estados Unidos la traducción de la novela *Manzana en la oscuridad*, que aparecerá en 1967.

Aunque Knopf le pide a la propia Bishop que se haga cargo de la traducción, la poeta declinó la oferta al considerar que esta tarea le llevaría demasiado tiempo y acabaría por resultar un tanto tediosa (Mosser, 2009: 259). De este modo, el encargado de trasladar a la lengua inglesa la novela será Gregory Rabassa.

Rabassa era un investigador y traductor de reconocido prestigio y dilatada trayectoria profesional, pero hasta el momento no había realizado ninguna traducción del portugués. No obstante, cuando comenzó la traducción de la obra de Lispector se encontraba disfrutando de una beca de investigación Fulbright en Brasil, lo que le permitía no sólo estar en contacto directo con el idioma y la sociedad del país sino incluso con la propia Lispector.

En su obra *Trasnlation & its dyscontents*, Rabassa hace las siguientes afirmaciones al respecto de la prosa de Lispector y su traducción al inglés, que nos resultan cuando menos sorprendentes,

I was glad to be translating *The Apple in the dark* and not *Grande sertao: Veredas*. Clarice goes smoothly into English, Rosa [Jao Guimares] would have to be rewritten, not translated, unless by the likes of James Joyce [...] Clarice Lispector writes a clear, flowing, and evocative prose. A translator following her words should be led right along by them and have no trouble (2005:71-73).

Como resulta evidente de la cita precedente, Rabassa parece no entender muy bien las complejidades inherentes a la prosa de Lispector, caracterizada desde luego por la “flowing, and evocative prose” a la que refiere, pero que pocos lectores definirían como “clear” y alejada de Joyce, sino más bien todo lo contrario. Por lo tanto, no debe resultarnos sorprendente que la traducción de Rabassa resulte decepcionante y se vea lastrada por la excesiva simplificación que Hedrick identifica en muchas de las traducciones al inglés de la obra de Lispector a la que referimos con anterioridad. Por lo general, las ediciones inglesas que aparecen posteriormente adolecen del mismo defecto, que Claire Varin define a la perfección cuando critica estas traducciones por empeñarse en “despojar al cactus de sus espinas” (1990: 32).

Este defecto por parte de los traductores empeñados en “domesticar” la exuberancia salvaje y poliédrica que exhibe la prosa de Lispector en su versión original resulta ser letal para las traducciones al inglés de su obra, puesto que como Mosser expresa, “no matter how odd Clarice’s prose sounds in translation, it sounds just as unusual in the original” (2009: 209).

No obstante, a pesar de que es cierto que la mayoría de traducciones al inglés de la obra de Lispector hasta el año 2012 resultan en gran medida poco fieles al original y, por lo tanto, decepcionantes en cuanto sobre simplificadoras y reduccionistas, también existen ejemplos de versiones inglesas que han sido más respetuosas con la autora o, al menos, más acertadas como la que lleva a cabo Pontiero de *Near to the wild heart* en el año 1990 o la que el mismo Pontiero llevó a cabo tres años antes de *The foreign legion* y en cuyo epílogo acertadamente señala que su tarea como traductor había resultado compleja puesto que, “as a writer she is less interested in conventional plot structure than a labyrinth of perceptions” (1986: 217).

Sin embargo, será muy recientemente cuando aparezcan diversas traducciones que finalmente hagan justicia a la rica complejidad de los textos portugueses originales. En primer lugar, Benjamin Mosser se hace cargo en el año 2011 de la compleja tarea de traducir *The hour of the star*. Además de ofrecer una edición cuidada, respetuosa y

compleja en extremo, en el Epílogo Mosser reflexiona sobre las complejidades inherentes al trabajo, al mismo tiempo que se muestra elegante al conceder que a pesar de haber errado, los traductores previos de Lispector no lo habían tenido ni mucho menos fácil puesto que,

the tendency [a simplificar el texto original en sus respectivas versiones inglesas] is understandable. It may even, to some extent, be inevitable. Clarice Lispector's weird choice of words, strange syntax and lack of interest in conventional grammar produces sentences- or fragments of sentences- that veer toward abstraction without ever quite reaching it. Her goal, mystical as well as artistic, was to rearrange conventional language to find meaning, but never to discard it completely (2011: 80).

Además de traducir esta novela, Mosser también edita, de manera magistral, cuatro nuevas traducciones que ven la luz en el año 2012 bajo el sello editorial *New Direction Books*. Nos referimos a *The passion according to G.H.*, volcada en este caso al inglés por Idra Novey, *Near to the wild heart* (a cargo de Alison Entrekin), *A breath of life* (traducida por Johnny Lorenz) y *Agua viva* (en versión inglesa de Stefan Tobler).

A pesar de realizar una tarea impecable, Novey explica en su epílogo a la novela lo siguiente,

The experience of translating *G.H.* has left me feeling as if every hair on my head has caught on fire when I reach the end of it. The experience of translating *G.H.* has left me feeling bald, and not as if I have lost my hair in the process so much as discovering that like *G.H.*, like the roach, I am actually all cilia and antennae and would never have come to know this without gradually, painstakingly experiencing every word in this book (2012: 193).

Creemos que esta aproximación a la traducción, que se sorprende a cada paso y va descubriendo la extrañeza aparente y subyacente a la novelística de Lispector, palabra a palabra. Puesto que, como Mosser explicita en "Hurricane Clarice", que sirve de introducción a la nueva traducción de *Near to the wild heart*, "[Lispector's] word does not describe a preexisting thing but actually is the thing, or a word that creates the thing it describes" (2012: xi-xii).

Para concluir nuestro recorrido por las traducciones al inglés de la obra de Lispector citaremos de nuevo a Pontiero, que en su prefacio a la traducción propia de *Selected Cronicas* explica que, "[the Portuguese language] she was to transform and even reinvent by means of conceptual refinements, subtle nuances and bold experiments with syntax" (1992: ix). Si, como Pontiero asevera, Lispector no sólo emplea el portugués de manera idiosincrática sino que contribuye a hacer evolucionar esta lengua mediante su literatura, los desafíos que encontrará el traductor que aspire a volcar alguna obra de su rico corpus estarán desde el primer momento condenados a estrellarse contra una muralla de naturaleza estilística pero sin duda también hermenéutica muy similares, en verdad, a los que debe hacer frente a la hora de volcar a otra lengua los textos de Joyce, Woolf, Calvino, Barth o Pynchon, entre tantos otros escritores modernistas y posmodernistas.

No podemos concluir el presente trabajo sin señalar que la prosa de Clarice Lispector ha tenido, sin duda, repercusión en diversas narradoras norteamericanas y canadienses contemporáneas como puedan ser Toni Morrison o Margaret Atwood. Puesto que esta cuestión constituirá materia para futuros trabajos que pretendemos llevar a cabo, baste

con decir en esta ocasión que la influencia de la autora brasileña en escritoras feministas en lengua inglesa comenzó ya a ser rastreado en el año 1993 cuando se publicó *Anxious Power: Reading, Writing, and Ambivalence in Narrative by Women* (Singley, 1993) y en un volumen reciente, *Examining Whiteness: Reading Clarice Lispector through Bessie Head and Toni Morrison*, se ahonda de manera brillante en esta cuestión (Villares, 2011).

Referencias bibliográficas

- Alexander Meyers, P., *Civic War and the Corruption of the Citizen*. Chicago: Chicago University Press 2008.
- Baudrillard, J., *Amérique*. Paris: B. Grasset 1986.
- Bishop, E y Lispector, C., "Three Stories by Clarice Lispector", *Kenyon Review* 26 (1964), 501-11.
- Bishop, E. y Lowell, R., *Words in Air: The Complete Correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*. New York: Farrar, Straus and Giroux 1963.
- Bryceson, D., *The Transnational Family: New European Frontiers and Global Networks*. New York: Berg 2002.
- Cixous, H., *Reading with Clarice Lispector*. Theory and History of Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press 1990.
- Freixas, L., *Clarice Lispector*. Barcelona: Ediciones Omega 2001.
- ., *Ladrona De Rosas. Clarice Lispector: Una Genialidad Insoportable*. Madrid: La esfera de los libros 2010.
- Guerini, A. (et al), "Dicionário De Tradutores Literários No Brasil". 2005-2007. Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução. 01-02-2013 2013.
<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/ClariceLispector.htm>.
- Hedrick, T., "Mãe É Para Isso": Gender, Writing and English-Language Translation in Clarice Lispector", *Luso-Brazilian Review* 41.2 (2005), 56-83.
- Jiménez M., *Clarice Lispector y María Zambrano: El pensamiento poético de la creación*. Madrid: Horas y horas 2009.
- Maura, A., *El discurso narrativo de Clarice Lispector*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid 2006.
- Moser, B., *Why this world: a biography of Clarice Lispector*. New York: Oxford University Press 2009.
- Moser, B., "Translator's Afterword." *The Hour of the Star*. Ed. Lispector, Clarice. New York: New Direction Books, 2011. 79-81.
- . "Hurricane Clarice." *Near to the Wild Heart*. Ed. Lispector, Clarice. New York: New Direction Books 2012. vii-xii.
- Novey, I., "Translator's Note." *The Passion According to G.H.* Ed. Lispector, Clarice. New York: New Direction Books 2012. 191-93.
- Parkes, T., *The American Short Story : A Collection of the Best Known and Most Memorable Short Stories by the Great American Authors*. New York: Galahad Books, 1994.

Peixoto, M., *Passionate Fictions : Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1994.

Pontiero, G., "Afterword." *The Foreign Legion*. Ed. Lispector, Clarice. New York: New Direction Books 1986, 217-19.

Pontiero, Giovanni. "Afterword." *Near to the Wild Heart*. Ed. Lispector, Clarice. New York: A New Directions Paperback 1990.

---, "Preface." *Selected Crobicas*. Ed. Lispector, Clarice. New York: New Direction Books 1992. vii-x.

Pynchon, T., V., *a Novel*. Philadelphia: Lippincott 1963.

---, *The Crying of Lot 49*. [1st ed. Philadelphia: Lippincott 1966.

Rabassa, G., *If This Be Treason: Translation and Its Dyscontents*. New York: New Directions 2005.

Said, E., *Reflections on Exile and Other Essays*. Convergences. Cambridge: Harvard University Press 2000.

Singley, C. (ed.), *Anxious Power: Reading, Writing, and Ambivalence in Narrative by Women*. New York: SUNY 1993.

Varin, C., *Langues De Feu: Essai Sur Clarice Lispector*. Québec: Trois, 1990.

Villares, L., *Examining Whiteness: Reading Clarice Lispector through Bessie Head and Toni Morrison*. London: Legenda, 2011.

A literatura infantil-juvenil brasileira na França: *La présence de Clarice Lispector*

Edilson Alves de Souza

Universidade Estadual de Goiás (UEG) – Brasil
Universidade Federal de Goiás (UFG) - Brasil
edilson.paceros@hotmail.com

Vanessa Gomes Franca

Universidade Estadual de Goiás (UEG) – Brasil
Universidade Federal de Goiás (UFG) - Brasil
Francavg@hotmail.com

RESUMO

O presente artigo expõe as obras da literatura infantil/juvenil brasileira que foram traduzidas na França, destacando os livros de Clarice Lispector. Ademais, a fim de demonstrar alguns aspectos tradutórios, apresenta a tradução para o francês do texto *A mulher que matou os peixes*.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes*, Tradução.

RESUMEN

El presente artículo expone las obras de literatura infantil/juvenil brasileña que fueron traducidas en Francia, entre las que destacamos los libros de Clarice Lispector. Por otra parte, para demostrar algunos aspectos traductorios, presenta la traducción al francés del texto *A mulher que matou os peixes*.

PALABRAS-CLAVE: Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes*, Traducción.

1. A literatura infantil/juvenil brasileira na França

A literatura infantil/juvenil brasileira tem, devido a sua projeção, transposto as fronteiras não só da América do Sul como figura em quase todo o mundo. Nossos autores já foram traduzidos, por exemplo, em japonês, hebraico, espanhol, alemão, norueguês, italiano, sueco, inglês e francês. E se a literatura brasileira destinada a crianças e jovens é reconhecida ao ponto de ser o objeto de tradução para diversas línguas, é certamente em parte graças a Monteiro Lobato que teve suas obras publicadas em vários países – Alemanha, França, Síria, Itália, Rússia, Inglaterra, Japão.

No que se refere à língua francesa, de acordo com um estudo realizado por Ruth Alves de Souza (1970), da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, a primeira obra da literatura infantil/juvenil brasileira a ser publicada na França é *Minha vida de Menina*, de Helena Morley – pseudônimo de Alice Daurell Caldeira Brant –, em 1959. O livro é traduzido por Marlyse Meyer, com o título *Journal de Hélène Morley*, editado por Calmann-Lévy.

Após tal data, constatamos pelos levantamentos elaborados por Estela dos Santos Abreu, *Ouvrages brésiliens traduits en France*, e por Inês Fonseca, *Auteurs brésiliens traduits en français*, que figurarão nesses estudos Leny Werneck, Lygia Bojunga, Marina Colasanti, Ana Maria Machado e Clarice Lispector.

Em 1960, é publicado o livro *Plouft, le petit fantôme (Pluft, o fantasminha)*, de Maria Clara Machado. Nessa mesma década é editada a obra *La baguette de caapora (A varinha do caapora)*, de Maria Antonieta Dias de Moraes. Esta autora teve algumas de suas obras publicadas primeiramente na França, uma vez que não conseguia editor no Brasil.

Na década seguinte, vemos a publicação de autores infantis de sucesso como Juarez Machado, Lygia Bojunga, Vivian Ostrovsky, Leny Werneck e Béatrice Tanaka. Esta última tem algumas de suas obras publicadas somente em francês, não constituindo traduções, portanto. Nesse período, são editadas 15 obras da literatura infantil e juvenil brasileira.

É igualmente no início dos anos 1970 que chega na França o *best-seller* de José Mauro de Vasconcelos, *Mon bel oranger (Meu pé de laranja lima)*, a história de Zezé, um garoto pobre e explorado que criara um mundo de fantasia para se refugiar da sua realidade. A personagem tem como único confidente um pé de laranja-lima. Essa obra ultrapassa na França o milhão de exemplares.

Em 1980, o número de obras infantis/juvenis brasileiras publicadas em francês aumenta. Além da edição de novos livros dos autores já citados, encontramos a tradução de *Le chat et l'hirondelle: une histoire d'amour (O gato malhado e a andorinha sinhá: uma história de amor)* e *La balle et le footballeur (A bola e o goleiro)*, de Jorge Amado; *Le dompteur de monstres (O domador de monstros)* e *Une grande petite fille (Bem do seu tamanho)*, de Ana Maria Machado.

Apesar de o número de obras infantis/juvenis editadas em francês ser reduzido, o fenômeno de seu surgimento na França não é passageiro. Deste modo, no período seguinte, mesmo com um número limitado de publicações – somente nove livros – a produção se sustenta. Tivemos assim a edição de *Une idée couleur d'azul (Uma idéia toda azul)*, de Marina Colasanti; *Bill et la machine du temps (Bill e a máquina do tempo)*, de Gisela Campos. Também nessa década foram publicadas obras de Leny Werneck, Béatrice Tanaka e José Mauro de Vasconcelos.

Um fator importante que contribui para a permanência das obras infantis/juvenis brasileiras na França é o evento *O Ano do Brasil na França*. Desde 1985, a cada ano, a França convida um país para apresentar, em todo o território francês, as múltiplas faces de sua cultura. São as chamadas *Saisons Culturelles* (Temporadas Culturais) – para as quais o Brasil participou como o país convidado no ano 2005. No Ano do Brasil na França, a cultura brasileira foi divulgada em diversos eventos em Paris e nas principais cidades francesas, por meio de teatro, música, cinema, dança, fotografia, artes plásticas e literatura.

Aproveitando o interesse do público, várias editoras lançam obras da literatura infantil/juvenil brasileira. Desse modo, são publicados os títulos: *Le marchand des rues (Cena de rua)*, de Angela Lago; *Comment sont nées les étoiles: douze légendes brésiliennes (Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras)*, de Clarice Lispector; *Quelle fête! (Mas que festa!)*, de Ana Maria Machado; *Sur les ailes du condor* (“Nas asas do condor”), de Milton Hatoum; *Catarineta (Nau Catarineta)*, de Roger Mello; *Amazonas: légendes du fleuve Amazone (Amazonas: no coração*

encantado da floresta), de Thiago de Mello; *Le vent souffleur d'histoires (Seu vento soprador de histórias)*, de Fátima Miguez; *Un garçon comme moi (Uólace e João Victor)*, de Rosa Amanda Strausz; *Au pays du jabouti: contes et mythes Indiens du Brésil (No país do jabuti: contos e mitos indígenas do Brasil)*, de Béatrice Tanaka; *Où es-tu Iemanjá? (Zaz!)*, de Leny Werneck; *Cobra Norato: Nheengatu de la rive gauche de l'Amazone (Cobra Norato)*, de Raul Bopp.

2. La présence de Clarice Lispector na França

Constatamos, por meio de nossas pesquisas, que a autora brasileira mais traduzida na França é Clarice Lispector. No que concerne à literatura destinada ao público adulto, já foram traduzidos quinze livros: *Água Viva*, *A maçã no escuro (Le bâtisseur de ruines)*, *A bela e a fera e A via crucis do corpo (La belle e la bête suivi de Passion des corps)*, *Felicidade Clandestina (Corps séparés)*, *Correspondências (Correspondance)*, *La découverte du monde – uma seleção de textos publicados no Jornal do Brasil –*, *A hora da estrela (L'heure de l'étoile)*, *Laços de família (Liens de famille : contes et nouvelles)*, *O lustre (Le lustre)*, *Onde estiveste de noite? (Où étais-tu pendant la nuit ?)*, *A paixão segundo G. H. (La passion selon G.H.)*, *Perto do coração selvagem (Près du coeur sauvage)*, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (Un apprentissage ou Le livre des plaisirs)*, *Um sopro de vida (pulsações) (Un souffle de vie)*, *A cidade sitiada (La ville assiégée)*.

As edições Des Femmes é a responsável, a partir de 1980, pela publicação de todos os livros, destinados ao público adulto, de Clarice Lispector. Tal editora é criada, em 1973, por Antoinette Fouque, cinco anos depois de a mesma ter co-fundado o Movimento de Liberação das Mulheres na França. O objetivo de Fouque era antes político que editorial. Por meio da editora se pretendia fazer avançar a liberação das mulheres tornando visível sua contribuição a todos os campos do conhecimento, do pensamento e da ação.

A Des Femmes, assim, desempenha um papel importante na vida editorial e cultural francesa. Suscitam, nos anos 1975, uma profusão de livros escritos por mulheres além de influenciar o surgimento de editoras mulheres na França. A editora é a responsável, desde então, pelo lançamento de algumas escritoras, como, por exemplo, Hélène Cixous, Chantal Chawaf ou Victoria Thérème. Ademais, é também a responsável pela divulgação das autoras brasileiras Clarice Lispector e Nélide Piñon na França. Apesar de não ter uma coleção particular para as obras brasileiras, a editora publicou todas as obras da literatura adulta de Lispector e de Piñon.

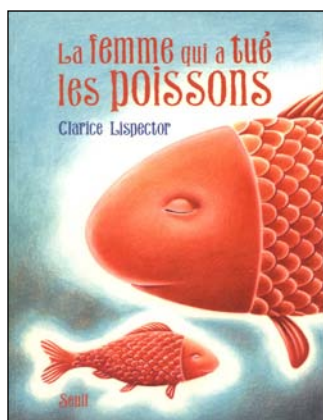
Além da literatura adulta, a editora se interessou pela literatura infantil/juvenil de Lispector. Segundo representante das edições Des Femmes¹:

[...] a publicação das obras para crianças de Clarice Lispector estava ligada à vontade de Antoinette Fouque – a fundadora da editora – de publicar a integralidade da obra de Clarice Lispector, dada a importância dessa obra que nunca tinha sido traduzida na França².

¹ Informação obtida por meio de mensagem eletrônica.

² Lê-se no original: *La publication des ouvrages pour enfants de Clarice Lispector était liée à la volonté d'Antoinette Fouque de publier l'intégralité de l'oeuvre de Clarice Lispector, étant donnée l'importance de cette oeuvre qui n'avait jamais été traduite en France.*

Suas obras direcionadas ao público infantil só começaram a ser traduzidas na França a partir da década de 1990. Seu primeiro livro a ser vertido para o francês é *A mulher que matou os peixes*, o qual teve duas edições. A primeira, com o título *La femme qui tuait les poissons*, é publicada em 1990 pelas edições Ramsay. A segunda, com o título *La femme qui a tué les poissons*, é lançada em 1997 pelas edições Seuil. Ambas as edições são traduzidas por Séverine Rosset e Lúcia Cherem.

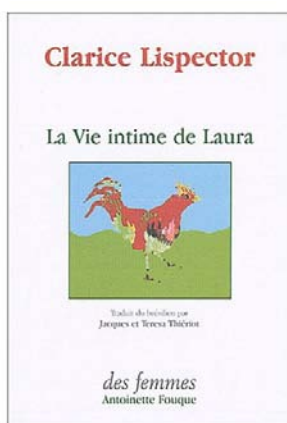


La femme qui a tué les poissons. Trad. Séverine Rosset et Lúcia Cherem. Paris: Seuil, 1997.

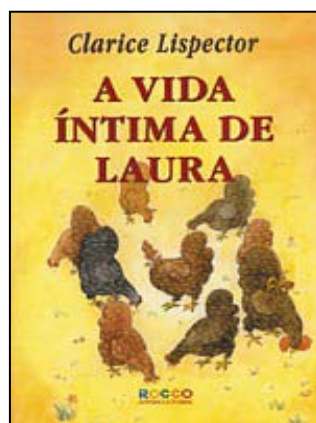


A mulher que matou os peixes. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Posteriormente, são reunidos e publicados em um volume os títulos *A vida íntima de Laura* e *O mistério do coelho pensante* (*La vie intime de Laura suivi de Le Mystère du lapin pensant*), traduzidos por Jacques Thiériot e Teresa Thiériot. Tal livro é lançado, em 25 de março de 2004, pelas Editions des Femmes.



La vie intime de Laura suivi du *Mystère du Lapin pensant*. Trad. Jacques et Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes, 2004.

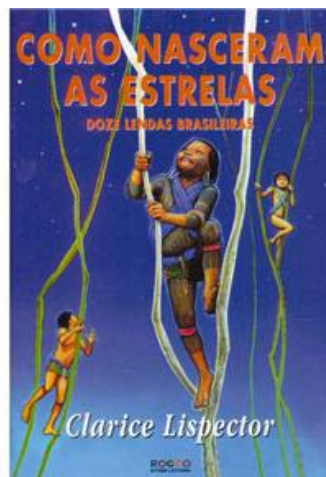
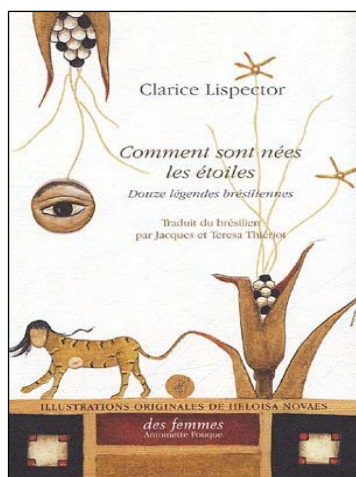


A vida íntima de Laura. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.



O mistério do coelho pensante. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

No dia 07 de abril de 2005, é lançado pela mesma editora *Comment sont nées les étoiles: douze légendes brésiliennes* (*Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras*) também traduzido por Jacques Thiériot e Teresa Thiériot.



Comment sont nées les étoiles: douze légendes brésiliennes. Trad. Jacques et Teresa Thiériot. Paris: Des Femmes, 2005.
Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

3. Aspectos interlinguais da tradução de *A mulher que matou os peixes*

Realizaremos, neste tópico, cotejos de fragmentos, das edições brasileira e francesa, da obra *A mulher que matou os peixes* (*La femme qui a tué les poissons*), de Clarice Lispector.

3.1. Modalidades de tradução

Neste item, destacaremos alguns segmentos da obra *A mulher que matou os peixes* (*La femme qui a tué les poissons*), de Clarice Lispector, nos apoiando nas modalidades tradutórias elaboradas por Francis Henrik Aubert (1998). O estudo do teórico baseia-se no modelo proposto por Vinay e Darbelnet que traz sete procedimentos técnicos da tradução: empréstimo, decalque, tradução literal, transposição, modulação, equivalência e adaptação. Devido a algumas limitações do estudo de Vinay e Darbelnet, Aubert o adapta e insere outras categorias de modalidades tradutórias. Emprega o termo “modalidade” no lugar de “procedimento”, pois sua proposta não é prescritiva, visa analisar traduções já realizadas. Seu modelo é formado por treze modalidades: omissão, transcrição, empréstimo, decalque, tradução literal, transposição, explicitação/implicação, modulação, adaptação, tradução intersemiótica, acréscimo, erro e correção.

A *omissão* compreende omitir determinado segmento textual do texto de partida. Segundo Aubert (1998: 105): “As omissões podem ocorrer por muitos motivos, desde censura até limitações físicas de espaço [...] irrelevância do segmento textual em questão para os fins do ato tradutório específico, dentre outros”. Segue abaixo exemplo retirado da obra em que se observa a modalidade da omissão. O segmento que foi omitido em francês encontra-se grifado em negrito:

[...] E vocês não imaginam como é a cara de um mosquito. **É muito esquisita.** [...] (Lispector 1999: s.p.).

[...] *Vous ne pouvez pas imaginer la tête d'un moustique !* [...] (Lispector 1997: 14).

A censura parece não ter sido a razão determinante da omissão no exemplo citado, uma vez que ele não traz pontos polêmicos. Parece-nos que os tradutores não

consideraram os segmentos em destaque de muita relevância. Ademais, a *omissão* não implicou problemas para o desenvolvimento do enredo.

O *empréstimo* acontece quando um segmento textual do texto de partida é reproduzido no texto de chegada. Tal procedimento pode ou não ser evidenciado com a utilização de marcadores (sublinhado, itálico, aspas, negrito, etc.). São considerados empréstimos nomes próprios e termos ou expressões que tenham realidades antropológicas e/ou etnológicas específicas:

[...] e se chamava **Maria de Fátima** (Lispector 1999: s.p.).

[...] elle s'appelait *Maria de Fatima* (Lispector 1997: 10).

[...] tinha uma cadela chamada **Bolinha** (Lispector 1999: s.p.).

[...] avait une chienne nommée *Bolinha* (Lispector 1997: 54).

Nos exemplos citados, notamos o empréstimo dos nomes **Maria** e **Bolinha**. Já **Fátima (Fatima)**, trata-se de *decalque*, que ocorre quando uma expressão ou um vocábulo emprestado da língua fonte é submetido a algumas adaptações gráficas ou morfológicas. O acento de Fátima foi eliminado porque não se conforma às regras francesas de acentuação.

Para se caracterizar como *decalque*, porém, o vocábulo não pode ter sido registrado na língua de chegada, segundo o modelo de Aubert. Assim, no exemplo abaixo, a tradução de **Lisete** não constitui *decalque*, pois *Lisette* faz parte do léxico francês:

[...] Foi batizada com o nome de **Lisete** (Lispector 1999: s.p.).

[...] Elle a été baptisée *Lisette* (Lispector 1997: 29).

A *tradução literal*, correspondente à tradução palavra-por-palavra, ocorre quando na tradução observamos o mesmo número de palavras, na mesma ordem sintática, empregando-se as mesmas categorias gramaticais, com “opções lexicais que, no contexto específico, podem ser tidas por sendo sinônimos interlingüísticos” (Aubert 1998: 106). Exemplos:

Essa ilha é um pouco encantada (Lispector 1999: s.p.).

Cette île est un peu enchantée (Lispector 1997: 46).

[...] Pequenas, grandes, azuis, amarelas e de todas as cores (Lispector 1999: s.p.).

[...] *petits, grands, bleus, jaunes et de toutes les couleurs* (Lispector 1997: 48).

[...] o cachorro late, o gato mia (Lispector 1999: s.p.).

[...] *le chien aboie, le chat miaule* (Lispector 1997: 58).

[...] e infelizmente já mortos de fome (Lispector 1999: 50).

[...] *et malheureusement déjà morts de faim* (Lispector 1997: 58).

[...] Vocês me perdoam? (Lispector 1999: s.p.).

[...] *Vous me pardonnez?* (Lispector 1997: 59).

Pelas citações analisadas até aqui, podemos perceber que nem sempre a tradução literal foi a opção dos tradutores. Aliás, em uma tradução, ocorre o emprego de diferentes modalidades tradutórias, sendo impossível a literalidade em todo o processo.

Quando alguns dos critérios que definem a tradução literal deixam de ser realizados, dizemos que ocorre a *transposição*. Desta maneira, tal modalidade consiste na alteração da ordem das palavras, na mudança de categoria gramatical de elementos que constituem o segmento traduzido, ou ainda, na junção ou no desdobramento de algum vocábulo:

Bem, **vamos** mudar de assunto (Lispector 1999: s.p.).

Bon, nous allons changer de sujet (Lispector 1997: 9).

Eu **não** mato lagartixa [...] (Lispector 1999: s.p.).

Je ne tue pas les lézards [...] (Lispector 1997: 14).

E ele, enfim, **matou** Max [...] (Lispector 1999: s.p.).

Et finalement, il a tué Max (Lispector 1997: 38).

Nos exemplos acima, percebemos que, muitas vezes, a *transposição* é determinada pelas regras da língua-alvo e não constitui uma escolha do tradutor. No francês, é preciso explicitar o pronome na função de sujeito, diferentemente do português que permite a omissão. A negação é formada por duas partículas (normalmente *ne* e *pas*) ao passo que, em português, somente por uma: “não”. O verbo que corresponde ao pretérito perfeito do português é composto em francês. Ressaltamos, contudo, que as transposições podem ser facultativas, isto é, não “impostas pela morfossintática da língua-alvo”, mas usadas por decisão do tradutor (Aubert 1998: 107).

A *explicitação* ocorre quando informações implícitas contidas no texto de partida se tornam explícitas no texto de chegada. A *implicitação*, ao contrário, acontece quando informações explícitas de determinado segmento textual tornam-se implícitas no texto de chegada.

Vejamos um exemplo da segunda modalidade:

“Dilermando gostava tanto de mim que quase endoidecia quando sentia pelo faro o meu cheiro de mulher-mãe e o cheiro do perfume que uso sempre. Esse perfume se chama em francês “Vert et Blanc”, **isto é, “Verde e Branco”**, e foi inventado por um homem que se chama Carven [...]” (Lispector 1999: s.p.).

Dilermando m’adorait et il devenait presque fou quand il sentait mon odeur de femme-mère et l’odeur du parfum que je mets toujours. Ce parfum s’appelle Vert et Blanc et a été inventé par un homme qui s’appelle Carven. [...] (Lispector 1997: 20-22).*

** En français dans le texte.*

Caso a tradutora optasse em traduzir literalmente o segmento do texto-fonte “isto é, Verde e Branco” isso seria percebido como uma redundância, uma vez que ocorreria a transcrição do nome do perfume que, no texto-fonte, já aparecera em francês.

A *modulação* acontece no momento em que determinado segmento textual for traduzido e este sofrer alterações semânticas ou estilísticas, embora mantenha o mesmo efeito de sentido no contexto específico:

[...] minha casa tem **bichos naturais**. Bichos naturais são aqueles que a gente não convidou nem comprou (Lispector 1999: s.p.).

Chez moi, il y a des bêtes qui font partie de la maison. Ces bêtes-là sont celles qu’on n’a ni invitées ni achetées (Lispector 1997: 9).

[...] E nesse país os hotéis **não deixam entrar** cachorros (Lispector 1999: s.p.).

[...] et dans ce pays les hôtels n’acceptent pas les chiens (Lispector 1997: 24).

No exemplo acima, a ideia de “bichos naturais” está presente em “animais que fazem parte da casa”. Do mesmo modo, “não deixam entrar cachorros” tem o sentido de “não aceitam cachorros”. É oportuno salientar que as modulações podem ser obrigatórias, isto é, exigidas pela estrutura da língua-alvo, ou opcionais, isto é, decididas pelo tradutor.

A *adaptação* corresponde a uma assimilação cultural. Neste tipo de modalidade, tenta-se estabelecer uma equivalência parcial de sentido de uma determinada situação da língua de partida, recriando-a por meio de uma equivalência na língua de chegada.

[...] Bem, agora descansem um pouco porque vou contar uma história tão horrível que até parece filme de **mocinho e bandido** (Lispector 1999: s.p.).

[...] *Bon, maintenant on se repose un peu parce que je vais vous raconter une histoire si terrible qu'elle ressemble à un film de cow-boys* (Lispector 1997: 35).

Na tradução para o francês, “filme de mocinho e bandido” foi substituído por *film de cow-boys*. Como resultado, vemos a generalização, uma vez que não somente nos filmes de cowboys há a presença de mocinhos e bandidos.

3.2. *Notas de rodapé*

O uso de notas de rodapé é discutido por diversos especialistas em tradução. Alguns a vêem como algo que interrompe a leitura, distrai a atenção do leitor que, muitas vezes, a ignora. Outros acreditam que ela dá maior visibilidade para o tradutor, e oferece ao leitor um maior conhecimento sobre o assunto tratado facilitando sua leitura. Além disso, auxilia no caso de ausência de equivalentes entre a língua de partida e a língua de chegada. Para Cunha (1999: 71):

As notas acrescentam sinais ao texto, sejam números, asteriscos ou outros, que remetem às observações do tradutor. Assim, representam o aspecto mais aparente da intervenção deste no texto, ressaltando, talvez, aí, mais do que em outras partes, a fluidez das fronteiras entre texto e paratexto.

Em grande parte, as notas são utilizadas quando o tradutor se depara com algum tipo de obstáculo na tradução. Este pode ocorrer devido à presença de termos culturalmente marcados. Assim, as notas de rodapé atuam como um complemento textual para dar referências sobre aspectos culturais desconhecidos ao leitor do texto da língua de chegada. O obstáculo pode ser também decorrente de aspectos linguísticos.

Segundo Lefevere (1992), as notas explicativas são um recurso que o tradutor “conservador” utiliza para assegurar a “fidelidade” ao texto:

O tradutor usará a “nota explicativa” para garantir que o leitor leia a tradução – interprete o texto, e certamente o fundamento do texto – no caminho “certo”. Ele também usará a nota para “resolver” alguma discrepância que possa existir entre o texto atual do original e a interpretação autorizada daquele texto, modificando tanto a tradução

quanto as notas na medida em que essa interpretação se modifica (Lefevere 1992: 50, tradução nossa).³

Em *A mulher que matou os peixes* (*La femme qui a tué les poissons*), de Clarice Lispector, traduzido por Séverine Rosset e Lúcia Cherem, há três notas de rodapé. A primeira nota utilizada já foi analisada, quando tratamos sobre a modalidade *implícita*. Nela, como vimos, as tradutoras optaram por omitir os segmentos “em francês” e “isto é, ‘Verde e Branco’” do texto-fonte, visto que se tratava de explicações concernentes à língua francesa. Assim, caso tais segmentos fossem traduzidos ocorreria redundância. Por essa razão, há a nota explicando que *Vert et Blanc*, no texto, já está em francês.

“Esse perfume se chama em francês “Vert et Blanc”, isto é, “Verde e Branco”, e foi inventado por um homem que se chama Carven [...]” (Lispector 1999: s.p.).

Ce parfum s’appelle Vert et Blanc et a été inventé par un homme qui s’appelle Carven. [...] (Lispector 1997: 20-22).*

** En français dans le texte.*

A segunda nota que encontramos serve para explicar aos leitores o significado da palavra “morro”, escrito na tradução em português, consistindo, assim, em um *empréstimo*:

Vocês sabem muito bem que macaco é o bicho que mais se parece com as pessoas. Esse macaco até parecia ter vida humana. Parecia com um homem maluco. Como ele fazia uma bagunça horrível na casa, resolvi dá-lo às crianças do morro que adoram micos. Em casa todo mundo ficou triste e zangado comigo (Lispector 1999: s.p.).

“Vous savez très bien que le singe est l’animal qui ressemble le plus aux gens. On aurait dit que ce singe avait quelque chose d’humain. Il avait l’air d’un fou. Comme il faisait une pagaille horrible dans la maison, j’ai décidé de le donner aux enfants du morro qui adorent les singes. À la maison, tout le monde était triste et fâché contre moi” (Lispector 1997: 28)*

** Collines dans de grandes villes comme Rio de Janeiro où sont installés des bidonvilles.*

Sabemos que a palavra “morro” traz forte significação socioeconômica. Na frase “resolvi dá-los às crianças do morro” remete-se às crianças que moram na favela. Em francês, encontramos, no dicionário *Le Nouveau Petit Robert*, o vocábulo *bidonville* para designar favela. Há também a palavra *favela*, com a seguinte explicação: *Au Brésil, ensemble d’habitations populaires de construction sommaire et dépourvues de confort* (No Brasil, conjunto de habitações populares de construção sumária e desprovidas de conforto). As tradutoras poderiam ter usado um desses termos. Mas Rosset e Cherem optaram pelo empréstimo e pelo acréscimo da nota: *Collines dans de grandes villes comme Rio de Janeiro où sont installés des bidonvilles* (Colina nas grandes cidades como Rio de Janeiro onde são instaladas favelas).

Assinalamos que a terceira nota será analisada no seguinte tópico.

³ Lê-se no original: *The translator will use the “explanatory note” to ensure that the reader reads the translation – interprets the text, and certainly the foundation text- in the “right” way. He will also use the note to “resolve” any discrepancies that may be thought to exist between the actual text of the original and the current authoritative interpretation of that text, gladly changing both translation and notes as that interpretation changes.*

3.3. Termos culturalmente marcados

No que diz respeito aos termos culturalmente marcados, verificaremos algumas soluções encontradas pelas tradutoras para trabalhar com essas palavras e expressões pertencentes a uma cultura específica para as quais, ao menos em tese, não há equivalentes na língua de chegada. Geralmente, os tradutores utilizam diferentes procedimentos. Alguns preferem eliminar tais termos, não fazendo nenhuma referência a eles. Outra possibilidade encontrada é a adaptação. Por último, pode-se optar pela transcrição do termo e sua explicitação por meio de uma nota de rodapé, um aposto explicativo.

No que se refere à flora brasileira, vejamos quais recursos tradutórios foram utilizados para verter na língua de chegada os vocábulos presentes na obra clariciana:

As frutas são jaca, caju, cajá, graviola, bananas. E dos coqueiros altíssimos caem cocos a beça, até em cima da gente se não se toma cuidado. Tem também goiabas das brancas e vermelhas, e pitangas escarlates (Lispector 1999: s.p.).

Les fruits sont jaca, cajou, cajà, graviola, bananes, et des cocotiers très hauts tombent des noix de coco à gogo – et même sur notre tête si on ne fait pas attention! Il y a aussi des goyaves blanches et rouges et des pitangas* écarlates (Lispector 1997: 52).*

** Fruits du Brésil*

Já no início da frase, podemos perceber o empréstimo, modalidade tradutória que corresponde ao procedimento denominado por Barbosa (1990: 71-72) de *estrangueirismo*, ou seja, a transferência para o texto de chegada de vocábulos ou expressões da língua de partida que se refiram a um objeto ou conceito desconhecido para os leitores da língua de chegada. A palavra “jaca” tem um equivalente em francês: *jaque*, mesmo assim, a opção, na tradução, foi conservar o termo em português. As palavras “graviola” e “pitangas” também não foram vertidas para o francês. O vocábulo “graviola” possui um equivalente em francês, *anone*. “Pitanga” é conhecida como *cerise* (cereja) de *Cayenne*. Ressalte-se que as tradutoras Séverine Rosset e Lúcia Cherem utilizaram uma nota de rodapé para explicar que elas são “frutas do Brasil”. No caso da palavra “cajá”, a escolha foi a tradução fonológica, *cajà*, um decalque, segundo a categorização de Aubert. Outro procedimento adotado é a tradução por equivalentes, como ocorre, por exemplo, em “caju”/*cajou*, “goiabas”/*goyaves*.

REFERÊNCIAS

- Aubert, F. H., “Modalidades de tradução: teoria e resultados”, *TradTerm*. 1 (1998), 99-128.
- Barbosa, H. G., *Procedimentos técnicos da tradução*. Campinas: Pontes 1990.
- Cunha, Teresa Dias Carneiro da. *As obras de Mário de Andrade traduzidas na França: história, concepção e crítica*. 1999. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

Lefevere, A. *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*. London: Routledge 1992.

Lispector, C. *La femme qui a tué les poissons*. Tradução de Séverine Rosset et Lúcia Cherem. Paris: Seuil 1997.

_____. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco 1999.

Lista de participantes en el número

Edilson Alves de Souza

Professor no Curso de Letras
Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil

Oziris Borges Filho

Professor
Universidade Federal do Triângulo Mineiro - Brasil

Denise Bussoletti

Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação
Universidade Federal de Pelotas

Antònia Cabanilles Sanchis

Profesora
Universitat de València

André Cechinel

Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), Brasil

Leonel Cherri

Universidad Nacional del Litoral – CEDINTEL (Argentina)

Paula Dvorakova

Universidad de Granada

María Fernández-Lamarque

Profesora, Department of Literature and Languages
Texas A&M University-Commerce, EEUU

Vanessa Gomes Franca

Professora nos Cursos de Letras e de Pedagogia
Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil

Laura Freixas

Escritora, traductora, editora y crítica literaria
Presidenta de la Asociación Clásicas y Modernas

Rosana Governatori

Universidad Nacional del Sur, Argentina

Maria das Graças Fonseca Andrade

Professora

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Ana Hidalgo

Universidad de Granada

Natalia Izquierdo López

Profesora de Lengua y Literatura, región de Murcia

Myriam Jiménez Quenguan

Profesora en Fundación Universitaria San Martín

Directora y Editora de la Editorial Publicaciones UNIMAR, de la Universidad Mariana, en San Juan de Pasto, sur de Colombia.

Rosani Ketzer Umbach

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Brasil

Miguel Alberto Koleff

Profesor Facultad de Lenguas

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Ana Lozano de la Pola

Profesora

Universitat Oberta de Catalunya

Elena Losada Soler

Profesora y traductora

Departamento de Filología Románica, Universidad de Barcelona

Javier Martín Párraga

Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Córdoba, España

Antonio Maura Barandiarán

Escritor y crítico literario

Socio Correspondiente de la Academia Brasileña de Letras

Mariano Ernesto Mosquera

Universidad de Buenos Aires

Cleide Maria de Oliveira

CNPq-PUC-Rio, Brasil

Almerinda Maria do Rosário Pereira

Universidade de Évora, Portugal

Luis Quintana Tejera

Profesor y Miembro del Sistema Nacional de Investigadores
UNAM, México

Daniela Renjel Encinas

Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

Fábio José Santos de Oliveira

Universidade de São Paulo, Brasil

© 2013 El copyright de los artículos pertenece a sus autores, que deberán autorizar las reproducciones parciales en medios impresos o en otras publicaciones digitales, en las que se deberán citar siempre los datos de procedencia. La revista y su material puede ser difundido gratuitamente o enlazado con finalidades educativas y sin ánimo de lucro.





Universidad
Complutense de Madrid

Número 51
Julio–diciembre 2013

Espéculo

ISSN: 1139-3637

CLARICE LISPECTOR

PERTO DO CORAÇÃO
Selvagem

ROMANCE



A NOITE EDITORA — RIO DE JANEIRO