

LA NÁUSEA LITERARIA CONTEMPORÁNEA
EN CLARICE LISPECTOR

Tesis doctoral de Carolina Hernández Terrazas

Dirigida por la Doctora Elena Losada Soler



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Facultat de Filologia. Universitat de Barcelona.
Departament de Filologia Romànica
Programa doctoral inscrito: Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
2002-2004 (UAB)

LA NÁUSEA LITERARIA CONTEMPORÁNEA EN CLARICE LISPECTOR

Tesis para optar al título de Doctora por la Universitat de Barcelona

Doctoranda: Carolina Hernández Terrazas

Directora: Doctora Elena Losada Soler

Universitat de Barcelona
Junio 2008

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
AGRADECIMIENTOS.	17
METODOLOGÍA	19
CAPÍTULO I ESCENOGRAFÍA: MAPA MENTAL DE CLARICE LISPECTOR.	23
1.1. Correspondencias y perspectivas	
–Biografía y producción–.	25
1.2. Contextos de Clarice Lispector	33
1.2.1. Elementos literarios: Clarice niña, Clarice adolescente	33
1.2.2. Círculos literarios.	40
1.2.3. Semana de Arte Moderno de São Paulo	
–Búsqueda de la identidad brasileña–.	47
1.2.4. Vanguardias y contemporáneos	
–Brasil en los años 40–.	54
1.3. Temática clariceana.	59
1.3.1. Misticismo y hasidismo.	59
1.3.1.1. Misticismo-creación.	61
1.3.1.2. Creación-nombre.	64
1.3.1.3. Nombre-lenguaje.	67
1.3.1.4. Lenguaje-experiencia-conocimiento	68
1.3.1.5. Hasidismo, última etapa.	70
1.3.2. La máscara, el rostro, el misterio	72
1.3.2.1. Rostro animal: la brujería, bestiario clariceano	73
1.3.2.2. Rostro humano: el lenguaje corpóreo, otredad	78

CAPÍTULO II ESTRATEGIAS TERRITORIALES: LOS SUJETOS DE LA CIUDAD.	85
2.1. Cultura de la Ciudad	87
2.2. Los abismos de Baudelaire	96
2.3. Los vagabundos de la noche: los situacionistas.	101
2.4. Los sitios de Clarice Lispector: <i>La ciudad sitiada</i>	109
2.4.1. La ciudad clariceana.	109
CAPÍTULO III POÉTICAS DEL HASTÍO.	123
3.1. Notas sobre la Náusea	125
3.1.1. Náusea filosófica: Jean-Paul Sartre	125
3.1.2. Náusea física: Maurice Merleau-Ponty	129
3.1.3. El lenguaje como primer detonante de la náusea.	131
3.1.4. Náusea y libertad. Finalidad del existencialismo	138
3.2. El núcleo de la Náusea: <i>La pasión según G.H.</i> –Aplicación filosófica y corpórea–.	143
3.3. Detonantes de la Náusea: Teoría del silencio y teoría del espejo..	151
3.3.1. Teoría del silencio: <i>La manzana en la oscuridad</i>	151
3.3.2. Teoría del espejo: el problema de la otredad	160
3.3.2.1. El uso del monólogo interior como salvación.	173
3.4. Geografía emocional de Clarice Lispector.	177
3.4.1. Tríptico del delirio: «Amor», «Devaneo y embriaguez de una muchacha», «Los desastres de Sofía».	178
3.4.2. Tríptico de la Náusea.	188
3.4.2.1. La Náusea de Lispector vs. la Náusea de Sartre.	188
3.4.2.2. Evolución de la Náusea.	190
3.4.2.3. Tiempo en la Náusea.	192
3.4.2.4. La Náusea en la obra de Clarice Lispector. Algunos ejemplos.	194
–Epílogo emocional–.	197

CAPÍTULO IV LA EPIFANÍA DE LISPECTOR: LA FUNDACIÓN DE UN MUNDO	199
4.1. El lenguaje como componente epifánico	201
4.2. La epifanía como revelación: paso a paso.	206
4.2.1. La alegría como detonante epifánico	211
4.3. La epifanía no resuelta: la antiepifanía –Aplicaciones a ejemplos concretos en la obra de Clarice Lispector–	213
4.3.1. Entropía y extropía: <i>La ciudad sitiada</i> , <i>La manzana en la oscuridad</i> , <i>Agua viva</i> y los cuentos	215
4.3.1.1. La antiepifanía de <i>La ciudad sitiada</i>	215
4.3.1.2. Epifanía resuelta en <i>La manzana en la oscuridad</i> .	217
4.3.1.3. Riqueza epifánica de <i>Agua viva</i>	219
4.3.1.4. Cuentos epifánicos: Amor», «Devaneo y embriaguez de una muchacha» y «Los desastres de Sofía»	221
4.3.2. Eros y tánatos: <i>La pasión según G.H.</i> y <i>La hora de la estrella</i>	222
4.3.2.1. El tánatos en Macabéa.	223
4.3.2.2. El eros en G.H.	225
 CAPÍTULO V LA DOBLE ESCRITURA DEL INSTANTE: <i>AGUA VIVA Y LA HORA DE LA ESTRELLA</i>	
DEL NOMBRE A LA LIBERTAD, ESCRITURA Y COMPROMISO	229
5.1. Del nombre a la palabra	232
5.2.1. La pintura de Clarice Lispector, otra manera de nombrar el mundo.	235
Anexo. Algunos ejemplos de la obra pictórica de Clarice Lispector.	238
5.2. De la palabra al instante	241
5.3. Del instante a la libertad –Invocando a la Náusea–	248
5.4. Náusea y libertad –Cerrando el telón de la existencia–	256

CONCLUSIONES.	261
BIBLIOGRAFÍA	279
1. Obra de Clarice Lispector.	281
1.1. Primeras ediciones de la obra clariceana	281
1.2. Traducciones al castellano	283
1.3. Compilaciones de cuentos	284
1.4. Bibliografía sobre Clarice Lispector	285
1.5. Entrevistas a Clarice Lispector	296
1.6. Entrevistas sobre Clarice Lispector.	296
1.7. Bibliografía sobre Clarice Lispector en Internet	297
2. Teoría de la literatura, crítica literaria, filosofía y teoría urbana. . . .	298
3. Existencialismo.	304
4. Hasidismo	305
5. Textos literarios.	306

LA NÁUSEA LITERARIA CONTEMPORÁNEA EN CLARICE LISPECTOR

Carolina Hernández Terrazas

Universitat de Barcelona

INTRODUCCIÓN

Nacida en una aldea perdida de Ucrania, Clarice Lispector es hija de emigrantes judíos y recibe de su padre una gran influencia hasídica. La autora llega a Brasil en 1920, justo cuando este país se encontraba en plena búsqueda de una identidad perdida o fracturada como consecuencia del largo colonialismo y de una independencia mal resuelta. Es una época también de cambios en el modo de entender la cultura y el arte. Influenciados por las vanguardias europeas, los creadores brasileños rompen con los corsés y se lanzan a la experimentación, siendo un hito la Semana de Arte Moderno de São Paulo de 1922. A partir del presupuesto de que las vanguardias fueron consecuencia de la creación de las grandes ciudades, abordaremos el fenómeno de la ampliación urbana como condicionante para un tipo de escritura contemporánea.

Clarice Lispector será la máxima representante de la innovación del lenguaje y de la búsqueda interior, ubicada dentro de la segunda etapa de esta época, en la corriente denominada como «narrativa intimista». Cultivada en el espíritu de los movimientos literarios que predicaban la libertad del hombre y el rechazo a lo establecido, Clarice Lispector se vincula creativamente al existencialismo de Jean-Paul Sartre.

El objetivo de la presente tesis, que lleva por título *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector*, es comprobar que Clarice Lispector refleja en su obra el sujeto «moderno» por excelencia. Una modernidad que la autora vive como un proceso nauseante.¹ Hemos querido llamar a este trance «náusea literaria», en la medida en que pese a tener un origen tanto anímico, como social o filosófico, su solución es sin duda alguna artística. Su desenlace, como veremos, es la propia escritura.

1. Somos conscientes que el término «nauseante» no existe en el diccionario de la Real Academia Española. Proponemos, sin embargo, este neologismo por ser muy apropiado para describir el proceso filosófico-teórico de la náusea que analizamos en la presente tesis.

El primer capítulo contextualiza los aspectos biográficos e históricos que enmarcan la producción de Clarice Lispector. En esta misma sección se analiza la temática clariceana enfocada en diversos apartados, como la herencia talmúdica de su padre –para este análisis partiremos de los estudios de Gershom Scholem y de Antonio Maura– o el misterio que impregna la narrativa de la autora a través del análisis de temas como los animales y el lenguaje corpóreo.

Para llegar al objetivo central de la tesis se incorporan las ideas del *flâneur* y del *spleen* de Baudelaire, así como el concepto *dérivé* del situacionismo de Guy Debord, utilizados para interpretar la dinámica espacial y anímica de sus personajes. Para ello, nos servimos también de los análisis de George Simmel, Baudelaire, Walter Benjamin y Félix de Azúa.

El objetivo final es indagar en las relaciones entre la concepción de *Náusea* que acuñan Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty y la *Náusea contemporánea* que reinventa Clarice Lispector.

La base metodológica y las respectivas aplicaciones proceden del estudio del existencialismo, del acercamiento a sus obras desde una perspectiva histórico-literaria y de un análisis interpretativo de su producción literaria que tiene también en cuenta la recepción crítica de dicha obra. El corpus de estudio son las novelas: *La pasión según G. H.*, *La manzana en la oscuridad*, *Agua viva*, *La ciudad sitiada*, *La hora de la estrella*, *Un soplo de vida*, *pulsaciones* y los cuentos: «Amor», «Devaneo y embriaguez de una muchacha» y «Los desastres de Sofía»² y «Desespero e desenlace às três da tarde».³ En ese sentido proponemos una geografía emocional –analizando los estados anímicos y afectivos de los protagonistas– a partir del análisis de tres personajes ejemplares: Ana, «Ella» y Sofía. El cuento «Desespero e desenlace às três da tarde» es analizado como uno de los ejemplos más claros del concepto de la náusea en la autora. Por otro lado, se propone un esquema anímico que parte del aburrimiento, pasa por la melancolía y termina –o no– en el delirio. En el

2. Citamos las obras en castellano por ser las consultadas.

3. Citamos este cuento en portugués, por no existir una traducción al castellano.

centro está la náusea –tanto física como filosófica– que se desarrolla en su tiempo y en su evolución. Finalmente ejemplificamos con análisis concretos de su narrativa.

Después de estos ejemplos estudiaremos el lenguaje como componente epifánico de su literatura. Una epifanía resuelta o no resuelta en sus personajes como consecuencia de la náusea existencial. Este análisis nos llevará a mostrar después la presencia del *eros* y del *tánatos* en sus personajes.

En el último capítulo ampliamos el análisis con la aplicación a su literatura del concepto náusea-libertad, el fin último del existencialismo, principalmente sartreano. Como seguidora asidua de la tradición judía, Clarice Lispector busca el santuario que cada uno alberga en sí mismo, allí donde habita la divinidad, por medio de retratos de la realidad, pero sin poner límites a las reglas de los géneros literarios.

Culminamos con el estudio de «la escritura del instante», que analizamos con el apoyo del criterio de Gaston Bachelard y ejemplificamos en *Agua viva* y a *La hora de la estrella*.

Para finalizar, estudiaremos el compromiso literario que tiene la autora brasileña con los lectores y consigo misma siguiendo la teoría sartreana. La fórmula palabra-instante-escritura-libertad-compromiso define esta literatura.

AGRADECIMIENTOS

El trabajo de una tesis doctoral no es posible sin la voluntad, el esfuerzo y la disciplina que ello implica. Además es importante el apoyo tanto de personas como de instituciones que permiten la libertad de movimiento sobre los diferentes campos de trabajo.

De esta manera, quiero agradecer a la Universitat Autònoma de Barcelona, en especial a Jordi Palau, a Meri Torras y a María José Vega, por ser quienes en su momento respondieron amablemente y con toda responsabilidad mi petición de entrar a ella, además de contribuir a que finalizara la primera parte de investigación.

También a la Universitat de Barcelona por ser el lugar de acogida de la tesis. A la Fundación Caja Madrid porque sin su apoyo financiero no hubiera sido posible mi estancia en España para continuar con mayor profundidad mis estudios. Asimismo, al Centro de Estudos Brasileiros de Barcelona, a Wagner Novaes y a su equipo de trabajo, quienes me apoyaron con la recopilación de datos de la autora, algunos ya inexistentes para el público, además de brindarme el conocimiento de la lengua portuguesa.

Mi agradecimiento también a la Universidad Iberoamericana, en particular a Miguel Cossío Woodward, quien desde la distancia siempre ha estado presente, a la profesora Tania Favela, quien me mostró a Clarice y a Ma. del Carmen García Meza, porque sin sus gestiones no hubiera sido posible realizar este trabajo.

Así mismo agradecer a mi papá Adrián Hernández Hernández y a mi mamá Ma. de los Ángeles Terrazas, a mis hermanos –Adrián y David– a Blanca Martinelli, a Ismael Llopis Navarro y a Leticia Cortés Meyer, quienes me han acompañado desde este descubrimiento y quienes me han dado vida, apoyo, incondicionalidad y amor.

Y por supuesto a la doctora Elena Losada Soler, a quien agradezco sus conocimientos y sabiduría, así como su paciencia, tiempo y apoyo incondicional, y sin ella, no hubiera sido posible el trabajo expuesto.

Finalmente a Clarice y su memoria, por su enseñanza perenne.

CAROLINA HERNÁNDEZ TERRAZAS

Junio, 2008

METODOLOGÍA

*Frente a ese orden, el hombre es aquel que nunca está acabado
es como un defecto en la paz del mundo.*⁴

El hilo conductor de la presente tesis es el pensamiento existencialista, cuyos máximos exponentes, Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty, definieron como la idea de una «universalidad que los hombres afirman o implican por el sólo hecho de ser y en el mismo momento de oponerse, por una razón inmanente a la sinrazón, por una libertad que deviene lo que es creándose lazos, y de la que la menor recepción, el menor movimiento del corazón, la menor acción son testimonios incontestables.»⁵ El mérito de esta filosofía es justamente buscar en la noción de existencia el modo de pensarla. La existencia, en sentido moderno, es el movimiento por el cual el hombre está en el mundo y es también, la manera de comprometerse en una situación física y social constituida por su punto de vista sobre el mundo.

La filosofía de Clarice Lispector es más bien intuitiva en el sentido en que ella misma fue generando su propia visión del mundo. A través de su vida, busca el núcleo de la existencia y el modo de transcribirlo en su escritura. Sin embargo, su concepción está más cerca de la de Maurice Merleau-Ponty por la presencia del cuerpo. Se citan ambos autores, por el paralelismo temporal que representan y por la retroalimentación que imponen sobre la percepción, la sensación y el papel del cuerpo como anclaje de la realidad. Mientras que Merleau-Ponty describe de la mejor manera la corporeidad y los componentes físicos de la náusea; en Clarice Lispector, el cuerpo puede ser observado desde una pluralidad de puntos de vista sensoriales, vistos como una manera de acercarse al mundo. En ese sentido Clarice Lispector estaría más cerca de una filosofía sensualista, que parte justamente de estos exponentes, que a su vez, derivan de la fenomenología planteada por Husserl y Hegel.

4. MERLEAU-PONTY, *Sentido y Sin sentido*, Península, Barcelona, 1977, p. 122.

5. *Ibidem*, p. 118.

Para el estudio de la temática de Clarice Lispector incluimos los estudios de Gershom Scholem, así como los que la crítica contemporánea ha expuesto sobre la obra clariceana, especialmente los trabajos de Olga de Sá y de Nádia Battella Gotlib. Para el análisis de la importancia de ciudad utilizamos tanto textos clásicos de Baudelaire, Guy Debord y Le Corbusier así como interpretaciones de estos autores como las realizadas por Walter Benjamin, George Simmel, Félix de Azúa y Paul de Mann.

Para la aplicación a textos concretos nos son útiles Martin Buber, Emmanuel Levinas, Gaston Bachelard, Carlos Gurméndez, Salvador Elizondo, Arthur Schopenhauer, James Joyce, Octavio Paz, Mark Pendergast, y la plantilla base tomada del poeta Joseph Brodsky. Vivimos en un mundo donde nuestros pensamientos, nuestras pasiones, nuestras inquietudes giran alrededor de las cosas percibidas. La creación de mundos propios es un aspecto contemporáneo y decir contemporáneo es decir lo que acontece en el momento. Consultamos y citamos a autores como Remo Bodei, Nelson Goodman, William James, Julia Kristeva, porque nos ofrecen la base metodológica y crítica necesaria para este apartado.

Además recurrimos a la hermenéutica de George Gadamer como uno de los soportes metodológicos por ser el método de estudio que más se acercaba al requerido y demandado en la tesis. Gadamer definía a la hermenéutica como la teoría de la comprensión donde «se toma conciencia de lo que ocurre realmente cuando algo se ofrece a la comprensión de alguien, cuando ese alguien comprende».⁶ Sin duda, esta aproximación es la idónea para descifrar el discurso narrativo de Clarice Lispector, debido a que cuando se aplica la hermenéutica a una obra literaria, se comprende: «Estallar, franquear, las limitaciones de nuestra cotidianidad y realizar de una vez el auto-conocimiento de nuestra propia situación como el ser que está ahí dentro del mundo».⁷

6. GADAMER, Hans-George, *Poema y diálogo*, Gedisa, Barcelona, 1993, p. 34.

7. VALDÉS, J. Mario, «Paradigma teórico para comentarios hermenéuticos», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Volumen XVI, No. 3 Primavera de 1992, p. 396.

Todos los autores descritos suponen diferentes niveles de abordaje tanto del texto como del discurso que se mueven desde el análisis propiamente textual, y todos ellos, nos han ayudado a comprender y a perfilar distintos aspectos de la obra de Clarice Lispector.

El criterio de selección del idioma a seguir para citar los títulos de las obras de Clarice Lispector es el siguiente: a pesar de haberlas consultado también en portugués, elegimos el castellano para su lectura a excepción de las publicaciones, entrevistas y bibliografía que sólo existían en su idioma original. Por ello, se observará a lo largo del presente estudio la variación de citas entre un idioma y otro.

CAPÍTULO I

ESCENOGRAFÍA: MAPA MENTAL DE CLARICE LISPECTOR

Me justificar mais do que a vida? No mundo das coisas, quando sei que elas vão acabar, começo a fruí-las. Tenho medo de estar viva.

—Clarice Lispector—
Última entrevista concedida a Júlio Lerner
el primero de febrero de 1977
en TV Cultura de Río de Janeiro.

1.1. Correspondencias y perspectivas

–Biografía–

Eu nasci na Ucrânia, mas já em fuga. Meus pais pararam em uma aldeia que nem aparece no mapa, chamada Tchetchelnik, para eu nascer, e vieram para o Brasil, onde cheguei com dois meses de idade. De modo que me chamar de estrangeira é bobagem. Eu sou mais brasileira do que russa, obviamente.¹

La familia de Clarice Lispector estaba integrada por: Marieta o Marian², su madre –los datos de cuya biografía son escasos–; Pedro Lispector, su padre –nacido en 1855 y oriundo de Teplek (Ucrania); y sus hermanas Elisa Lispector –nacida en la aldea de Sawranh, circunscripción de Balta, en Podolsk–, y Tania Lispector. Esta familia judía experimentó años de angustia y persecuciones (1905-1906) en su huida de los *pogroms*³. Elisa en *No exílio* contaría

1. LISPECTOR, Clarice, Declaraciones publicadas en *Coleção Depoimentos*, Iª Série, nº 7, Fundação Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1991. Declaración de la escritora grabada el 20 de octubre de 1976 en la sede del Museu da Imagem e do Som (RJ). Actuaron como entrevistadores la periodista y escritora Marina Colasanti; el poeta, crítico y profesor Affonso Romano de Sant'Anna y el entonces director del MIS, João Salgueiro. Tomada de www.claricelispector.com.br con fecha 20 de junio de 2008. (Una traducción al castellano se puede consultar en vv.AA. *Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y del silencio*, Revista *Anthropos*, Barcelona, 1997. Extra 2).

2. Pedro, Marian (Marieta), Elisa, Tania y Clarice son los nombres portugueses que tomó la familia Lispector en sustitución de los originales rusos: Pinkhas, (Pinkouss, padre), Marim (madre), Lizza (Elisa), Tania (Ethel) Haia –Nina en el libro *No exílio* de Tania Lispector citado en MAURA, Antonio, *El discurso narrativo de Clarice Lispector*. Tesis doctoral policopiada. Departamento de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, 1997, p. 32– es Clarice.

3. *Pogroms*: Samuel Ettinger en *Historia del pueblo judío*, dirigida por H. H. Ben-Sasson. Tomo II, págs. 1045-46, describe que «se trataba, en términos generales, de actos de pillaje; pandillas integradas por vecinos del mismo pueblo y campesinos de los alrededores saqueaban las casas y tiendas de los judíos; pero también se producían casos de violaciones y asesinatos».

esta travesía por las estepas de Ucrania y por los desiertos de hielo hasta las tierras del nordeste brasileño, donde se establecerían finalmente. *No exílio* narra la intempestiva salida de Rusia de un matrimonio, Pinkhas y Marim, y sus tres hijas: Ethel, Lizza y Haia (Nina). «En esta huída precipitada entre *pogrom* y *pogrom*, en medio de la noche, de barrio en barrio y de casa en casa, alumbrados únicamente por una vaga esperanza, en la negrura más espantosa, los Lispector toman la decisión de irse de Rusia».⁴ Clarice nació en medio del viaje, cuando la familia emigraba ya hacia América, le fue dado el nombre de Haia.⁵ Por tratarse de un nacimiento no común –y por el deliberado ocultamiento de Clarice– existen diversas versiones en cuanto a la fecha de su nacimiento:

A primeira versão traz o lugar de seu nascimento: Tchetchelnik, distrito de Opolko, na Ucrânia; contém a data de nascimento de Clarice: 10 de dezembro de 1920. Mas declara como data da certidão original à de 14 de novembro de 1920 (...) Já na segunda versão constam os nomes dos pais, Pedro e Marian, bem como o local do nascimento, como algumas variações dos sons da língua original: Zerneneck, distrito de Opolis. A data de nascimento que aí aparece é 10 de outubro de 1920, mas esta é a única fonte em que ela aparece (...) E em relação ao nome da mãe, este é o único registro em que figura como Marian; nos outros todos será Marieta. Tais dados repetem-se. Clarice deles se serve quando, por exemplo, solicita naturalização, otida à vésperas do seu casamento, em Janeiro de 1943.(...) Embora alguns documentos seus continuem fiéis o ano de 1920 e embora a crítica adote, durante longo tempo, o de 1925, Clarice registra as de 1921, 1926, 1927...⁶

De esto se deduce que la primera llegada a Brasil de la familia Lispector fue al nordeste de Brasil, a Maceió, capital de Alagoas: Samuel, el hermano de Pedro Lispector, se encontraba ahí para recibirlos, junto con su tía Mina. Era febrero de 1921 y Clarice tenía dos meses. En esta ciudad pequeña estuvieron

4. MAURA, Antonio, *El discurso narrativo de Clarice Lispector*, Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997, p. 35.

5. «Los esperaban en Maceió, Brasil, la hermana de Marim o Marieta y su marido, que habían conseguido una 'carta de llamada' para ellos. Los padres cambiaron sus nombres: Haia pasó a llamarse Clarice», citado en PAZ SOLDÁN, «Clarice Lispector *Cerca del corazón salvaje*», *El País*, 27 de agosto de 2005. Su apellido Lispector, ella misma declara que «É um nome latino, né, eu perguntei para o meu pai desde quando havia Lispector na Ucrânia. Ele disse que há gerações e gerações anteriores. Eu suponho que o nome foi rolando, rolando, perdendo algumas sílabas e se transformando nessa coisa que parece «LIS NO PEITO», em latim: flor de lis».

6. BATTELLA Gotlib, Nádia, *Clarice. Uma vida que se conta*, Editorial Ática, São Paulo, 1995, p. 58-59.

tres años y medio. Después parten rumbo a Recife, y cuando Clarice cumple 9 años su madre muere como consecuencia de una parálisis progresiva. Tiempo después el navío *Island Monarch* la llevó a Río de Janeiro (1934) donde su padre murió a causa de un cálculo renal. Clarice tenía 13 años. Tania Kaufmann, hermana de Clarice afirmaba que ella era muy alegre y con gran sentido del humor. «A meu modo feminino, também fui moleque de rua»,⁷ humor que mantuvo en su infancia, pese a que su familia pertenecía a una clase trabajadora y humilde y pasaron muchas dificultades económicas. Desde la infancia, Clarice aparece como una niña curiosa y observadora ante el mundo: su pasión por los animales, su capacidad de sorprenderse con las cosas pequeñas. A los 11 años entra en el Ginásio Pernambuco, luego fue al Grupo Escolar João Barbalho.⁸ Con la llegada a Río de Janeiro cambia de escuela al Colegio Sílvio Leite, que describe así: «Estudei num coleginho vagabundo que dava dez a todo mundo». En 1929 escribe *Pobre Menina Rica*, pieza en tres actos y tres hojas de cuaderno. Decide después estudiar Derecho⁹ por su deseo de reformar las prisiones del Brasil, en la Universidad de Río de Janeiro en 1931. Durante su periodo de estudios trabaja como secretaria en un gabinete de abogados (durante tres meses) en el laboratorio Botafogo. También realiza traducciones de textos científicos para revistas y finalmente entra como redactora en la *Agência Nacional* en 1940, para después ser transferida al periódico *A Noite*.¹⁰

El 23 de enero de 1943 se casa con el diplomático con Maury Gurgel Valente. El mismo año que publicará *Cerca del corazón salvaje* (*Perto do Coração*

7. *Ibidem*, p. 69.

8. Su familia era judía, pero a diferencia de los otros niños que entraban al Colégio Hebreu-Ídiche-Brasileiro, ella reconoce que estudió en el Grupo Escolar.

9. Estudió derecho porque la misma Clarice Lispector narra en sus crónicas recopiladas en *Aprendiendo a vivir* los motivos por los cuales estudió derecho: «En cuanto a mí la elección de la carrera no pasó a ser un error. Yo no tenía orientación, había leído un libro sobre prisiones pretendía sólo esto: reformar un día las prisiones del Brasil. San Tiago Dantas una vez me dijo que no podía resistir más a la curiosidad y me preguntó qué había ido yo a hacer a la carrera de Derecho. Le respondí que el Derecho Penal me interesaba. Replicó: «Ah bueno ya lo había adivinado. Te interesaba la parte literaria del Derecho. El verdadero jurista prefiere el Derecho Civil». Lispector, Clarice, *Aprendiendo a vivir*, Siruela, Madrid, 2007, p. 48.

10. BATTELLA, Gotlib, Nádia, *Clarice, uma vida que se conta*, *Op. Cit.*, p. 149.

Selvagem) en la Editora Noite, de Rio de Janeiro. Al casarse con Gurgel Valente, comenzará la vida de viajes y mudanzas de Clarice Lispector. La primera parada será de tres años en Nápoles cruzando Portugal y África. Luego se instala cuatro años en Berna, Suiza, donde nace su primer hijo Pedro (1948) y publica su segunda novela *La lámpara (O Lustre)*, hasta llegar en 1950 a Torquay, Inglaterra. Un año antes de su estadía inglesa publica *La ciudad sitiada (A Cidade Sitiada)* y es un tiempo en el que alternaba sus cambios de domicilio con estancias breves en Río de Janeiro. Durante su estancia en Inglaterra comienza a colaborar en *Comício*, en una página femenina titulada «Entre mulheres», con artículos datados del 15 de mayo hasta el 12 de septiembre de 1952, fecha última de publicación de *Comício*, donde firmaba con el pseudónimo Tereza Quadros y donde daba desde recetas de cocina, hasta consejos de cómo vestir y de cómo enfrentar la vida diaria de las mujeres, entre las que se encuentra una curiosa receta de «cómo matar cucarachas». En este texto podemos ver entre líneas una terrible historia de asesinato cruel y sádico en una historia aparentemente banal, es decir, un proyecto maquiavélico, según su biógrafa Nádía Battella Gotlib.¹¹

Durante la Segunda Guerra Mundial, Clarice Lispector vive en Nápoles y presta ayuda y servicios a un hospital de soldados brasileños que integraban la Força Expedicionária Brasileira. Durante este tiempo ya se carteaba con su amigo Lúcio Cardoso –de quien hablaremos más adelante– a quien escribe: «Visito diariamente todos os doentes, dou o que eles precisam, converso, discuto com a administração pedindo coisas, enfim sou formidável. Vou lá todas as manhãs e quando sou obrigada a faltar fico aborrecida, tanto os doentes já me esperam, tanto eu mesma tenho saudade deles.» Durante esta etapa, Lispector se nutría de su vida diaria como observadora de la realidad.

11. *Ibidem*, pp. 279-280. «De que modo matar baratas? Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos por esses bichinhos nojentos, a seguinte receita: açúcar, farinha e gesso (yeso), misturados em partes iguais. Essa iguaria atrai as baratas que a comerão radiantes. Passado algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa. Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas. Há ainda outros processos. Ponha, por exemplo terebentina nos lugares freqüentados pelas baratas: elas fugirão. Mas para onde? O melhor, como se vê, é mesmo engessá-las em inúmeros monumentozinhos, pois «para onde» pode ser outro aposento da casa, o que não resolve o problema».

No se sabe con precisión, pero indudablemente las conversaciones con estos heridos y enfermos contribuyeron durante su estancia en Nápoles en su obra creativa.¹² En este tiempo recibe el premio de la Fundação Graça Aranha, concedido por la Academia Brasileira de Letras, por su primera novela.

En 1953 llega a Estados Unidos (a las ciudades de Boston, Nueva York y Washington), donde vivió ocho años con viajes constantes a Brasil. En esta época publicó *Algunos cuentos* (*Alguns Contos*) y es en Washington donde nace su segundo hijo Paulo y donde escribe en inglés *El misterio del conejo que sabía pensar* (*O Mistério do Coelho Pensante*) (cuento infantil). Casi diez años más tarde, al separarse de su marido, fija su residencia definitiva en Río de Janeiro. En Río vivirá de escribir crónicas en diarios como *Senhor* (1959) y *Correio da Manhã* (creado en Río de Janeiro en 1901). En este último tenía una columna titulada «Correio feminino-Féria de utilidades», donde firmaba como Helen Palmer, un pseudónimo más de Lispector, comprobado por Aparecida Maria Nunes, especialista en la producción periodística de la autora. Esta sección contenía textos de diversos temas con un título atractivo. «Los temas serán belleza, moda, problemas de madre y de ama de casa, incluyendo la llamada ‘conversación leve’ más informativa. «El tono debía ser «entre íntimo, gracioso y sabio».¹³ Y aún más: «¿El tono? El de una persona relativamente inteligente, informada sin ser experta, e incluso a veces indecisa, como pudiera ser la opinión de una lectora (u otro tono, a combinar)».¹⁴ Como parte de su trabajo combinó un acuerdo con la firma Pond's para realizar

12. BATTELLA Gotlib, Nádia, *Clarice uma vida que se conta*, *Op. Cit.*, p. 192. Aunque se sabe por las cartas que enviaba a su hermana y a Lúcio que durante su estancia en Nápoles vivió fuertemente la soledad y su dificultad de escribir y le escribe a Lúcio: «Um dia desses peínsei com tristeza com é genial a tortura da mediocridade... Sinto tanto, tanto ser tão fraca. Gostaria de tal, de tal forma poder trabalhar sem parar. Mas não consigo, as coisas me vêm esparzas – e além disso eu tal modo desconfio de mim, com medo de escrever facilmente com a ponta dos dedos, que nada faço. Quer me animar, Lúcio? Não que eu mereça ser animada, mas mereço como qualquer pessoa ter os pés em cima da terra. Eu queria fazer uma história cheia de todos os instantes, mas isso sufocava o próprio personagem. Acho mesmo que meu mal é querer ter todos os instantes. Que eu estou idionta, você não precisa dizer, sei bem...», p. 199.

13. VALLEJOS, Soledad en «El infierno era ella», *Página12*, en la sección Leyendas, 21 de septiembre de 2007 en <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/las12/13-3613-2007-09-22.html>. Consultada en septiembre de 2007.

14. *Idem*.

una campaña publicitaria de cosméticos levemente camuflada (como notas de servicio). En la sección que le correspondía de «Correio feminino» daba recetas y consejos (de moda, de belleza, de arreglos domésticos), y también respondía las inquietudes de las lectoras de más de 40 años. «Si eres inteligente, la edad será más un motivo de atracción que una desventaja (...) ¡No alimentos complejos de vejez, por favor! (...) ¡Pero no olvides que tus dieciocho años quedaron muy atrás!»¹⁵

Tiempo después escribió en el *Diário da Noite*, donde también aparecerá como *ghost writer*. Esta ocasión firmaba como Ilka Soares en la columna titulada «Só para mulheres» (de abril de 1960 a marzo de 1961).¹⁶ En ella daba consejos para ir de compras, de dietas y de belleza. En 1960 publica *Lazos de familia* (*Laços de Família*) y un año más tarde recibirá el Prêmio Carmen Dolores Barbosa por su novela *La manzana en la oscuridad* (*A Maçã no Escuro*). En esta década vivirá con muchas dificultades la educación de sus hijos, y además se muestra preocupada por su hijo mayor que presenta un cuadro de esquizofrenia. También en ese tiempo empezará a dedicarse a las traducciones al portugués (del inglés y del francés) de Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, Jack London, Bella Chagall, Agatha Christie, John Farris y Anne Rice¹⁷, traducciones que desarrolló desde ese momento hasta un año antes de su muerte. Concluye el año 1964 con la publicación de *Una legión extranjera* (*A legião Estrangeira*) y *La pasión según G.H.* (*A Paixão Segundo G.H.*).

En 1965 se muda a otro departamento en Leme, que el 14 de septiembre de 1967 se incendia accidentalmente por una colilla de cigarro mal apagada. El resultado fue una gravísima quemadura de la mano derecha, por la que vivió tres días de infierno en el hospital. Posteriormente entra a trabajar en

15. *Idem*.

16. Tanto las crónicas de los periódicos *Correio da Manhã*, *O Comício* y *Diário da Noite*, han sido publicadas en Brasil por la Editorial Rocco en el año 2006 bajo el título *Correio Feminino* (en castellano se puede ver la traducción de Elena Losada Soler en *Correo Femenino*, Edit. Siruela, Madrid, 2008).

17. Es importante recalcar que en un futuro será interesante realizar un estudio académico y de literatura comparada sobre las traducciones hechas por Clarice Lispector, es decir, observar el estilo del lenguaje que emplea la autora en sus traducciones y compararlo con el estilo propio de Clarice Lispector. La última novela que tradujo fue en 1976, *Entrevista con el vampiro* de Anne Rice.

la revista *Manchete* con su sección «Diálogos possíveis», donde entrevista a músicos, cantautores, escritores, periodistas, escultores, pintores, humoristas, arquitectos, paisajistas, actores, actrices, políticos, médicos, matemáticos, personas del fútbol, economistas, mujeres de políticos y de la alta sociedad.¹⁸

En el año 1967 recibe el Prêmio Calunga, concedido por la Campanha Nacional da Criança por su cuento infantil, *El misterio del conejo que sabía pensar* (*O Mistério do Coelho Pensante*). El mismo año comienza a publicar crónicas en el *Jornal do Brasil* donde escribió desde el 19 de agosto de 1967 hasta 29 de diciembre de 1973. Se inscribe ese mismo mes de diciembre en el Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado da Guanabara.

En 1969 publica *Aprendizaje o el libro de los placeres* (*Um Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*), gana el Golfinho de Oro y además publica *La mujer que mató a los peces* (*A Mulher que Matou os Peixes*). Dos años más tarde publica una compilación de cuentos en *Felicidad clandestina* (*Felicidade Clandestina*). Continúa su disciplina creativa con *La imitación de la rosa* (*A Imitação da Rosa*, historias y textos cortos) y *Agua viva* (*Água Viva*, ficción) en 1974; y con *Dónde estuviste de noche* (*Onde Estivestes de Noite*, ficción), *Via crucis del cuerpo* (*A Via Crucis do Corpo*, ficción) y *La vida íntima de Laura* (*A Vida Intima de Laura*, cuento infantil). Un año más tarde publica una compilación de diversas entrevistas realizadas para la revista *Manchete* en *De cuerpo entero* (*De Corpo Inteiro*) y una compilación de crónicas *Visión de esplendor* (*Visão do Esplendor*).

En 1976 recibe el primer premio del X Concurso Literário Nacional por el conjunto de su obra, concedido por la Fundação Cultural do Distrito Federal. Además, ejerce otras actividades paralelamente a la escritura, como formar parte del Consejo Consultivo del Instituto Nacional do Livro para la selección de obras que serán publicadas por este instituto. Un año después entra como asistente de administración de la Secretaria de Administração do Estado da

18. Unas 28 de estas entrevistas serán luego publicadas en *De corpo inteiro*, donde incluía entrevistas con Pablo Neruda, Alceu moroso Lima, Grauben, Benedito Nunes, Nélida Piñón, Ney Braga, Reis Velloso. Citado en *Clarice, uma vida que se conta...*, *Op. Cit.*, p. 369.

Guanabara, con sede en Erasmo Braga. El mismo año publica la novela *La hora de la estrella* (*A Hora da Estrela*). Y su trabajo, tanto el de administrativa como el de escritora, lo mantiene hasta que es ingresada en el hospital de INPS de Lagoa. El 9 de diciembre de 1977 muere víctima de un cáncer. Un año después se publicará su obra póstuma: *Un soplo de vida, pulsaciones* (*Um Sopro de Vida, pulsações*).

1.2. Contextos de Clarice Lispector

1.2.1. Elementos literarios: Clarice niña, Clarice adolescente

Ciertos hechos de su infancia determinarían una gran parte del curso de su producción literaria. Según su hermana Tania Kaufmann, su padre era un hombre muy ligado a la enseñanza talmúdica:

Meu pai tinha muita cultura bíblica. Celebrávamos três o quatro datas do calendário judaico. Meu pai conhecia os rituais. Conhecia ídiche muito bem. E recebia jornal de *New York, The Day*, em ídiche.¹⁹

El padre y las tres hermanas se dedicaban a la escritura, por lo que la familia vivía en general en un ambiente proclive a la creatividad.²⁰ Las clases de piano, los estudios talmúdicos de su padre y la pintura, fueron decisivos para Lispector, como lo fue más tarde el nacimiento de sus hijos. Las lecciones de piano eran una tortura para Clarice, pero sólo a través de ellas expresó la muerte de su madre:

19. LISPECTOR, Elisa, *No Exílio*, pág. 84. citado en MAURA, Antonio, *El discurso narrativo de Clarice Lispector*, *Op. Cit.*, p. 68.

20. Affonso Romano de Sant'Anna: *Mas havia alguma formação artístico-literária na família que tivesse te levado à literatura?*

Clarice Lispector: Não. Agora, no dia do casamento do meu filho, Paulo Gurgel Valente, uma meio tia minha, que estava no casamento, chegou junto a mim e me deu a melhor coisa do mundo. Ela disse: «Você sabe que sua mãe escrevia? Ela escrevia diários». En LISPECTOR, Clarice, *Depoimentos...*, *Op. Cit.* Entrevista grabada el 20 de octubre de 1976.

Esse é um dos raros momentos em que Clarice fala da mãe. Talvez seja o único momento em que fala da morte da mãe. E o faz como a força dos seus dedos frágeis e delicados que, por ocasião dessa morte, inventaram a música somando amor e revolta. De fato, há fragilidade e delicadeza, ou melhor, há mesmo força nessa fragilidade e delicadeza, tanto na representação de suave quanto na do violento: dois traços das invenções literárias de Clarice.²¹

Como hemos mencionado, la vocación literaria de la autora brasileña se debe en un inicio a su padre, un hombre ligado al hasidismo.²² Sin embargo, cuando ingresa en el Ginásio Pernambucano, Clarice comienza a escribir. A los nueve años escribe la pieza en tres actos titulada *Pobre Menina Rica*. Época también en que envía pequeños relatos al *Diário de Pernambuco*, que se publican en la sección «O Diário das Crianças». Lectura y escritura fueron de la mano en su infancia, sin embargo la propia Clarice Lispector confesó en 1976:

Antes de ler e escrever, eu já fabulava. Inventei com uma amiga quieta, que me obedecia, uma estória que não acabava mais. Depois de aprender a ler e a escrever, devorava os livros. Eu pensava que livro era como árvore, como bicho, coisa que nasce. Não sabia que era um autor por trás de tudo. Lá pelas tantas, eu descobri e disse: Eu também quero. Assim comencei a escrever e a mandar meus trabalhos para o *Diário de Pernambuco* que, na época, publicava contos infantis. Eu gostava de mandar, mas nunca publicaram. E eu sabia por quê. Os que eles recebiam começavam assim: Era uma vez isso e isso... Os meus eram sensações. Não, não guardava nada. Escrevi uma peça infantil de três atos aos nove anos. Chamava-se *Pobre Menina Rica*.²³

Sus primeros libros fueron adquiridos gracias a la Biblioteca que tenía su colega Reveca,²⁴ según su hermana Suzana Rorovitz. La familia de los Rorovitz, también exiliados, se conocieron en el Ginásio Pernambucano y su padre

21. BATTELLA Gotlib, Nádía, *Clarice uma vida...*, *Op. Cit.*, p. 113.

22. *Hasidismo*: de *hesed* (claridad, amor, emoción comunicativa) es un movimiento creado por Israel ben Elièzer de Mezbizh, «Maestro del Santo Nombre» a quien se dice que no le satisfacían los libros y que rezaba dejando fluir sus propios pensamientos. Entendía que el hombre de Dios estaba diluido entre los nombres de los hombres, que Dios no estaba en los templos ni en los libros ni en oraciones canónicas, sino en el interior de los creyentes sinceros. Aunque no podemos clasificar a Clarice Lispector estrictamente como escritora hasídica, sí podemos afirmar sin temor a equivocarnos que a lo largo de su vida estuvo fuertemente influida por este movimiento religioso y que se nutrió, en numerosas ocasiones, de las ideas y de los planteamientos de la Cábala para realizar o planificar sus libros. Su obsesión por la muerte y por Dios son apenas una muestra de lo que digo....una narradora furiosamente independiente, cuya mayor alegría era comunicarse con los otros, y que negó taxativamente cualquier tipo de clasificación o etiquetamiento referente a su producción literaria. “Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria.” (Ver Tesis Doctoral de MAURA, Antonio, *Discurso narrativo de Clarice Lispector*, *Op. Cit.*, p. 46).

23. LISPECTOR Clarice, *Depoimentos...* *Op. Cit.* Entrevista grabada el 20 de octubre de 1976.

24. «Reveca» aparece así en BATTELLA Gotlib, Nádía, *Op. Cit.*, p. 99-102.

tenía una gran librería donde encontré, entre otros, a Machado de Assis, Monteiro Lobato.²⁵

Cada vida, um livro. Cada livro, uma revelação. Este primeiríssimo, com duas histórias, tras duas revelações: uma possível... O que atrai na primeira história é o «feio» que fica «belo». Sente também atração pelo fenômeno da revelação do mistério: de repente, ser «outro». Poderia ainda haver outra razão de encantamento: não só pelo «ser outro e belo», mas pelo «ser marginal» e condenado ao isolamento. No caso, também «feio». Não haveria já, aí, um particular encanto pelo «feio» em si, com em tantas outras experiências narrativas de Clarice?²⁶

Como otros niños brasileños leía «Aladino», «El patito feo» y *As Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, uno de los grandes clásicos de la literatura infantil brasileña. En estas lecturas Clarice encontró pruebas de que el mundo estaba en sus manos, pero sin milagros, porque la invención del mundo se construía a través de su escritura. Sobre Monteiro Lobato dice ella misma: «Quanto a mim, continuo a ler Monteiro Lobato. Ele deu iluminação de alegria a muita infância infeliz. Nos momentos difíceis de agora, sinto um desamparo infantil, e Monteiro Lobato me traz luz».²⁷

En Recife comienza entonces sus lecturas adolescentes: *Crimen y castigo* de Dostoievski y *El lobo estepario* de Herman Hesse. Ambos adquiridos como socia de una biblioteca popular de la ciudad:

Sem guia, escolhia os livros pelo título. E eis que escolhi um dia um livro chamado *O lobo da estepe*, de Herman Hesse. O título me agradou, pensei tratar-se de um livro de aventuras tipo Jack London. O livro, que li cada vez mais deslumbrada, era de aventura, sim, mas outras aventuras. E eu, que já escrevia pequenos contos, dos 13 aos 14 anos fui germinada por Herman Hesse e comencei a escrever um longo conto imitando-o: a viagem interior me fascinava. Eu havia entrado em contato como a grande literatura.²⁸

25. En el cuento «Felicidad Clandestina», dentro de la compilación de cuentos del mismo nombre *Felicidad Clandestina* se narra este pasaje. En *Felicidad clandestina*, traducción de Marcelo Cohen, Grijalbo, Barcelona, 1988.

26. BATTELLA Gotlib, Nádia, *Clarice, uma vida que se conta*, Op. Cit., p. 104.

27. *Ibidem*, p. 108.

28. LISPECTOR, Clarice, «A descoberta do mundo», *Jornal do Brasil*, 24 de febrero de 1973, p. 722.

En 1973 dijo estas palabras y luego reafirmó este inicio del viaje interior: «Li *O lobo da estepe* aos 13 anos. Me deu uma febre danada. Fiquei feito doída. Eu comencei a escrever e imaginei um conto que não acabava mais. O que é que eu vou fazer, me perguntei. Rasguei e joguei fora.»²⁹ La narrativa de Herman Hesse explora ese filo pesado de desdoblamiento que comenzó a adquirir la autora, el de un narrador que se despliega desde diferentes puntos de vista, en torno a un personaje-escritor insociable, tímido, extraño, salvaje, en crisis, siempre al borde del abismo, una inminencia de disolución para reencontrar a la madre. En fin, un suicida, que lleva a las extremas consecuencias una experiencia de odio, de vicio, de droga y de crimen, hasta el momento de gloria.

Durante ese mismo tiempo, también mostró interés por Katherine Mansfield.³⁰ Tenía 15 años, y con su primer sueldo de trabajo entró en una librería que le pareció un mundo donde podía vivir:

Folhei quase todos os livros dos balcões, lia algumas linhas e passava para outro. E de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E, contendo um estremecimento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim a saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada um dos melhores escritores de sua época: Katherine Mansfield.³¹

El libro que encontró Lispector era *Felicidad* y en el cuento titulado «Bertha y Ana» en esta obra, se basa Clarice Lispector para escribir su cuento «Amor». En ambos cuentos se trata de mujeres casadas que cuidan de los quehaceres domésticos (familia, casa, cocina) y reciben visitas para cenar. Piensan que el mundo está en orden y se encuentran en una rutina. Ambas sitúan a sus personajes –en una parte de su narración– delante de un jardín, donde un

29. LISPECTOR, Clarice, *Depoimentos... Op. Cit.* Entrevista grabada el 20 de octubre de 1976.

30. Katherine Mansfield era el seudónimo usado por la cuentista neozelandesa Katherine Beauchamp (1888-1923). Con el libro *Bliss and other stories (Felicidade)*, traducción Érico Veríssimo, Porto Alegre, Ed. Globo, 1940), alcanzó un gran éxito de público y crítica en Brasil.

31. BATTELLA, Gotlib, Nádia, *Clarice uma vida que se conta, Op. Cit.*, p. 151.

gato surge inesperadamente y de repente cambian los hábitos cotidianos de los personajes. De pronto, ellos sienten que algo extraño va a acontecer:

E a duas narradoras mostram uma perspicácia aguda para detalhes muito significativos, porém, aparentemente, banais, e constroem uma sequência de teor policial, tecida por pistas e perspectivas apenas entrevistas. Ou seja: a linguagem é movida por uma intuição certa.³²

Tanto Clarice Lispector como Katherine Mansfield comparten la insociabilidad, el desarraigo y una vida cotidiana singular. Pero sobre todo en ambas, hay una increíble sensibilidad para registrar el éxtasis que acompaña los momentos de crisis de identidad. En estas crisis se funde la concepción de una estructura establecida de la vida familiar burguesa con la vislumbraación de un extraño y atrayente territorio hasta ahora ignorado o considerado sin importancia:

Clarice, tal com Katherine, experimentou a flagrância do êxtase, ou dos momentos de «suspensão», ao bem registrar essas experiências femininas singulares, em momentos considerados bem especiais.³³

Esta relación de lecturas que tuvo Clarice Lispector en la infancia, fue confirmada tiempo después por su hijo Paulo, quien concedió una entrevista en la revista *El Urogallo*:

En realidad empecé a poder *leer* los libros de mi madre después de poder *sentirlos* y no querer *entender*. Creo que es la forma más recomendada y que sugiero a los principiantes. El proceso de *A Paixão Segundo G.H.* es ir leyendo sin necesidad de entender, hasta sentirse completamente envuelto por la lectura. Sentí alguna cosa parecida con la lectura de *Crimen y castigo*, de Dostoievski, una especie de fiebre. Creo que incluso mi madre habló de ese sentimiento febril en ciertas lecturas suyas, quizás *El lobo estepario* de Herman Hesse, que también me impresionó mucho. Hablando de semejanzas, recuerdo que leí un cuento de Katherine Mansfield, que me pareció muy similar al modo de escribir de mi madre. Katherine Mansfield describía un personaje con un *temblor en los labios* que encontré de mucha delicadeza. Recuerdo que comenté esto con mi madre; su reacción fue sonreír como si estuviese de acuerdo.³⁴

32. BATTIELLA, Gotlib, Nádia, *Clarice uma vida que se conta*, Op. Cit., p. 152

33. *Idem*.

34. GURGEL Valente, Paulo, «Entrevista conmigo mismo: Clarice», en *El Urogallo* no. 110-111 (julio-agosto), Madrid, 1995.

Clarice Lispector comenzará a explorar caminos tan diversos como la búsqueda interior del protagonista del *El lobo estepario*, los conflictos morales de Raskolnikov en *Crimen y castigo*, y aquella fascinación por las cosas y sucesos cotidianos de las obras de Katherine Mansfield. No se descarta que por la misma época leyera, en sus idas y venidas a la librería, a Tolstoi o a Turgueniev. En Nápoles leyó a André Gide y en Suiza a Marcel Proust.

Una influencia directa que señalará más adelante la crítica es sin duda la de James Joyce. Ella misma reconoció que el título de su novela *Cerca del corazón salvaje*, era influenciado por él: «Es de Joyce, sí. Pero yo no había leído nada de él. Vi esta frase que sería como un epígrafe y la aproveché (...) en ese tiempo era estudiante de filosofía.»³⁵ El epígrafe de *Retrato de un artista adolescente* al que Clarice Lispector se refiere es: «Solo. Libre, feliz, al lado del corazón salvaje de la vida. Estaba solo y se sentía lleno de voluntad, con el corazón salvaje...»³⁶ Robert Saladrigas, la asocia con el referente de Joyce en un trayecto a más oscuro e intenso, el Joyce de 'Finnegans Wake', que se abre camino hacia la maraña del inconsciente, del sueño y de la pesadilla:

Clarice Lispector configura una obra casi sin acción, inusual, hecha a su medida, en constante proceso de recreación, no ajustada a géneros, ni a modelos académicos, sin parangón ni posibilidad de fundar escuela porque solamente responde a los estímulos de una personalidad que se cuestiona a sí misma sin cesar, despojada de accesorios, intransferible.³⁷

Con la autora inglesa Virginia Woolf, en cambio, se le asocia por la semejanza en el uso constante del monólogo interior. El crítico Antônio Candido apuntó en ese sentido: «Não tenho receio de afirmar, todavia, que o livro da Sra. Clarice Lispector è a primeira experiencia definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce o u de uma Virginia Woolf.»³⁸

35. LISPECTOR, Clarice, *Declaraciones...* traducidas al castellano en *Anthropos*, Op. Cit., p. 16.

36. JOYCE, James, *El retrato del artista adolescente*, Narrativa Actual, Barcelona, 1994, p. 168.

37. SALADRIGAS, Robert, «El testamento de una mujer singular», *La Vanguardia*, Barcelona, 21 de enero de 2000.

38. DE SÁ, Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. Cit., p.33

Es así como la crítica menciona a estos dos autores: Joyce y Woolf como influencias principales en Lispector, por su intento de concentrarse en el fluir de la conciencia, «en las pulsaciones primordiales que se agitan antes de que el intelecto las racionalice».³⁹ La razón de ser de esta idea se puede ver en este epígrafe: «Cerró los ojos un momento, permitiéndose el nacimiento de un gesto o de una frase sin lógica. Hacía siempre esto, confiaba en el fondo, debajo de la lava, hubiera un deseo dirigido ya hacia un fin»,⁴⁰ aunque Lispector decía sentirse más cercana a Dostoievski:

JS: ¿Nunca has sentido el impacto violento de un libro?

Un poco, algunas veces. Lo sentí con *Crimen y castigo*, de Dostoyevski, que me provocó una fiebre real. *El lobo estepario* también me afectó mucho...⁴¹

Entre las lecturas de Clarice Lispector también se encontraban las obras de Eça de Queirós, de José de Alencar y Machado de Assis; así como la de sus contemporáneos Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Rachel de Queiroz y Jorge Amado y, sobre todo, de su gran amigo Erico Veríssimo.

39. PAZ SOLDÁN, Edmundo, «Clarice Lispector Cerca del corazón Salvaje», *El País*, Revista de agosto, 27 de agosto de 2005, p. 42.

40. *Idem*.

41. LISPECTOR, Clarice, *Declaraciones* traducidas en *Anthropos*, *Op. Cit.*, p. 22.

1.2.2. Círculos literarios

Además de sus lecturas, Clarice Lispector recibe una gran influencia en el contacto continuo del círculo que la rodeaba: sus amigos escritores. Los primeros que marcan esta influencia son: Lúcio Cardoso,⁴² Octávio Thyrsó,⁴³ Antônio Callado⁴⁴ y José Condé.⁴⁵ Todos trabajaban con ella en la *Agência Nacional* y en *A Noite*. También conoce a Francisco de Assis Barbosa, veterano del periódico *A Noite*, y vinculado a la revista *Vamos Ler!* y a Eros Gonçalves con quien se intercambiará cartas cuando reside en Estados Unidos.

42. Joaquim Lúcio Cardoso Filho nació el 14 de agosto de 1912 en Curvelo, una pequeña ciudad de la meseta central de Minas Gerais. En 1929 se instaló en Copacabana (Río de Janeiro). Con gran ansia en la lectura literaria pero con aversión a los estudios universitarios, comenzó a trabajar en una compañía de seguros hasta que logró publicar en 1934 su primera novela, *Maleita*, donde se narran las vicisitudes de su padre, un hombre aventurero por el que sentía una ambivalencia: admiración y terror. En 1935 publicó su segunda novela, *Salgueiro*, en la que inaugura un intimismo que caracterizará su obra futura. Este libro podría ser clasificado como perteneciente al «realismo social» tan de moda en los años en los que se publicó. Lúcio Cardoso es además de un reportero social y comprometido con la política un hombre torturado que quiere investigar sobre la miseria moral de los personajes y en su relación con el mundo en el que viven. *A luz no Subsolo* (1936) es ya una «novela de profundización interior, a la que lograría conferir una rara densidad poética». Sobre su siguiente novela *Mãos Vazias* (1938), Étienne Filho comenta:

Salvo pequenos defeitos de forma, que persistem a pesar de tudo (certa simplicidade de imagens corriqueiras, uma adjetivação, às vezes, preciosa) estamos diante de uma novela, impressionante pelos tipos psicológicos que retrata, atraente pela maneira como que nos subyuga da primeira à última linha, admirável pela condução em que se experimentam as sensações mais variadas, provenientes da análise precutiente que o autor faz dos caracteres e do jogo de constrastes como que vai entremeando a narrativa. (J. Etienne FILHO citado en *A literatura no Brasil*, direção de Afrânio Coutinho, Vol. 5 p. 449 citado por MAURA, Antonio, *Op. Cit.*, p. 119).

Luego le sigue un libro de relatos *Histórias da Lagoa Grande* (1939), y publicar en 1940 *O Desconhecido*, donde se conjugan el clima de pesadilla en conjunto con un lenguaje fuertemente poético.

43. Octávio Thyrsó Lúcio Cabral de Andrade era periodista del Jornal deBrasil. De 1961 a 1962 fue secretario del Centro do Comércio do Rio de Janeiro. (www.cccrj.com.br del 20 de junio de 2008). El periodista José Osvaldo de Meira Penna narra en el Jornal da Tarde del 2 de septiembre de 2002 en su artículo «Grande e bobo» que conoció a Octávio Thyrsó «Ele escrevia e as conversas que om ele mantinha, proporcionavam-me ensinamentos até hoje vaiosos, junto com outors colegas solidários no empenho de «desemburrar este país, grande e bobo», refiriéndose a Brasil. Director del Suplemento *Ciencia & Tecnologia* del *Jornal do Commercio* hasta 1959 cuando desapareció el diario. En AZÊDO, Maurício, «Mário Cunha, aquele que conhecia o gênero humano», *Jornal da ABI*, Julho /Setembro de 2004 en http://www.abi.org.br/jornaldaabi/Julho_setembro-2004.pdf. Consultado en junio de 2008.

44. Antônio Callado (1917), estudió periodismo y en la década de los 50 comenzó a escribir narrativa, pero no será reconocido hasta finales de los sesenta, con la edición de su *Quarup*, novela escrita entre marzo del 65 y septiembre del 66. Pero es Lúcio Cardoso quien influirá de manera notable tanto en la personalidad literaria, como humana de Clarice Lispector.

45. José Ferreira Condé nace en Caruaru, 1918 y muere Río de Janeiro, 27 de septiembre de 1971. Fue un periodista y escritor brasileño. Es autor del cuento *Venturas e Desventuras do Caixeiro-Viajante Ezequiel Vanderlei Lins, o seu Quequé para os Íntimos*, que narra la historia de un viajante casado con tres mujeres diferentes. Es llevado a los tribunales para responder del delito de poligamia, pero las tres mujeres lo defienden. La TV Globo produjo una miniserie, con el título *Rabo de Saia*, basada en ese personaje. Dirigió los diarios *Pra Você* y *O Jaú*; trabajó en el *Correio da Manhã*, la Editora José Olympio y en la Agência Nacional. Durante muchos años fue cronista social.

«Nessa época», comenta Mario Carelli, «Lúcio frequenta regularmente o Bar Recreio, onde encontra os amigos Octávio de Faria, Adonias Filho, Vinícius de Moraes, Cornélio Pena, Rachel de Queiroz e Clarice Lispector, sua apaixonada, com a qual trabalha no Departamento de Informação e Propaganda. Correspondo-se com Murilo Mendes, que o estimula a aderir de maneira mais ativa ao catolicismo.»⁴⁶ Bajo la influencia de este amigo, a quien Clarice admiraba con devoción, la escritora estructura su primera novela *Cerca del corazón salvaje*. El libro fue compuesto a partir de hojas sueltas, escritas desde los trece a los dieciocho años, reunidas bajo un título que fue sugerido por la novela *Retrato de un artista adolescente*, de James Joyce, por sugerencia de Lúcio Cardoso. Una novela que comienza a marcar el estilo de Lispector, según Ida Vitale. Aquella primera novela era muy introspectiva, pues emplea los acontecimientos exteriores como mínimos puntos de apoyo; todavía recurre a un entrecortado, débil sostén argumental ‘ese desdén de la unidad’, descansa aquí en otros elementos.⁴⁷

Después de recibir el Premio de la Fundación Graça Aranha, *Cerca del corazón salvaje* tuvo una gran acogida por parte de su círculo de amigos. Sobre la novela escriben en diferentes medios Sergio Milliet,⁴⁸ Álvaro

46. CARELLI, Mario, *Crônica da casa Assassinada, A Consumação Romanesca*, Rio de Janeiro, 629.

47. VITALE, Ida, «Clarice Lispector. En las tinieblas de la materia», *Letras Libres*, España, Octubre 2003, p.58.

48. Sérgio Milliet nace en Costa e Silva (São Paulo, en el Estado de São Paulo, 1898 - ídem, 1966). Fue escritor, crítico de arte, sociólogo, profesor, traductor y pintor. Vive su infancia en São Paulo. En 1912 se va a Suiza. En Ginebra comienza el curso de ciencias económicas y sociales, y los concluye en Berna. En 1916 se convierte en colaborador de la revista *Carmel*. Publica sus primeros libros de poesía, *Par le Sentir* y *Le Départ Sur la Pluie*. Regresa a Brasil a finales de 1920. Participa en la Semana de 22 [Semana del 22], en São Paulo, adhiere a la plataforma modernista y se convierte en defensor y estimulador de las nuevas ideas sobre el arte y la literatura divulgadas por el grupo. Vuelve a Europa en 1923 y se establece en París, desde donde acompaña el desarrollo de las nuevas teorías respecto al arte. En ese mismo año crea, junto con Oswald Andrade (1890 - 1954) y Afonso Schmidt (1890 - 1964), la revista *Cultura*. En 1927 se convierte en gerente del *Diário Nacional*, un periódico de São Paulo del Partido Democrático, fundado en ese año. Desde 1937 hasta 1944 actúa como profesor de la Escola de Sociologia e Política de São Paulo a la que se vincula desde su fundación, habiendo ejercido el cargo de secretario desde 1933 hasta 1935. Conoce al antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908) y lo ayuda a hacer viable su expedición etnográfica. A partir de 1938 escribe regularmente artículos sobre arte y literatura para el periódico *O Estado de S. Paulo*, iniciando un período de intensa producción en el área de la crítica de arte, Es director artístico del MAM/SP, desde 1952 hasta 1957, y director de la 2ª, 3ª y 4ª Bienal Internacional de São Paulo, entre 1953 y 1958. Se jubila en 1959.

Lins,⁴⁹ Lúcio Cardoso y Antônio Cândido.⁵⁰ Los cuatro críticos coinciden en indicar la novedad que el libro representa para las letras brasileñas y señalan ahí la fuerte influencia en ella de la gran novela experimental europea, especialmente de la obra de Virginia Woolf. Sin embargo, Sergio Milliet, percibe todo lo nuevo que depara, pero se retrae ante el apellido de su autora: «nombre extraño y hasta desagradable, pseudónimo sin duda. Con su raíz latina, que encerraría ‘un lirio en el pecho’ (a Milliet le habrá sonado a inspector). En un texto que vale por autorretrato, Clarice habla de: «Lirios blancos arrimados a la mudez del pecho».⁵¹

Lúcio Cardoso además llevó el libro a otros amigos como Fernando Sabino, Otto Lara Resende y Autran Dourado, amigos todos de ambos. Clarice y Lúcio se conocieron cuando Clarice tenía 20 años (si es que nació en 1920) o bien 15 (si nació en 1925) y Lúcio 28 años en la *Agência Nacional*. En Lúcio se notaba el desinterés por las mujeres, pero de alguna manera, fue su compañero de «viaje», debido a que crearon entre ellos un intercambio epistolar que comenzó cuando ella se encontraba en Nápoles:

O gênero epistolar aparece aí em sibiose com a chamada literatura de viagens, por sua vez, neste caso, resultado de uma bem dosada combinação de crônica e de registros quase que diários, e todos, acentuadamente, de feição autobiográfica.⁵²

49. Álvaro de Barros Lins nace en Caruaru el 14 de diciembre de 1912 y muere en Rio de Janeiro el 4 de junio de 1970, fue abogado, periodista, profesor y crítico literario brasileño, miembro de la Academia Brasileira de Letras. Estudió en la Facultad de Derecho de la Universidad de Recife en 1931. A los 20 años fue representante del *Directório de Estudantes*, produjo su primer trabajo cultural llamado *A universidade como escola de homens públicos*. Se desarrolló en la política fue Secretario del Gobierno Estatal. Fue parte del Partido Social Democrático de Pernambuco para ser miembro en la Cámara de Diputados. Y el golpe del *Estado Novo* en Brasil, interrumpió su carrera política en 1937. A partir de ahí se dedicó al periodismo, ejerciendo en el *Diário da Manhã*, de 1940 a 1956. Luego se fue a Portugal para impartir clases de Estudios Brasileños en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Lisboa. Obtiene diversos premios de la crítica y entre sus obras se encuentran: *História literária de Eça de Queiroz*, *Alguns aspectos da decadência do Império*, *Palestra sobre José Veríssimo*, *Rio Branco*, *A técnica do romance em Marcel Proust*, entre otras.

50. Antônio Cândido de Mello e Souza nace en Rio de Janeiro el 24 de julio de 1918. Es un poeta, ensayista, profesor universitario y uno de los principales críticos literarios brasileños. Es profesor-emérito de la Universidad de São Paulo (USP) y de la Universidad Estatal Paulista «Júlio de Mesquita Filho» (UNESP), y doctor honoris causa de la Universidad Estatal de Campinas (UNICAMP). Cândido militó en el Partido Socialista Brasileño y participó en el *Grupo Radical de Ação Popular*, integrado también por Paulo Emílio Salles Gomes, Germinal Feijó, Paulo Zingg y Antônio Costa Correia, editando un periódico clandestino, de oposición al gobierno de Getúlio Vargas, llamado Resistência. Entre sus principales obras se encuentran: *Introdução ao Método Crítico de Sílvio Romero*, *Formação da Literatura Brasileira - Momentos Decisivos*, *O Observador Literário*, *Tese e Antítese*, *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, *O Discurso e a Cidade*.

51. VITALE, Ida, «Clarice Lispector. En las tinieblas de la materia», *Op. Cit.*, p. 58.

52. *Ibidem*, p. 189.

La misma Clarice afirma en sus crónicas del *Jornal do Brasil*, después de la muerte de Cardoso (11 de enero de 1969) que fue la persona más importante en su vida en la etapa de su adolescencia:

Naquela época ele me ensinava como se conhecem as pessoas atrás das máscaras, ensinava o melhor modo de olhar a lua. Lúcio e eu sempre nos admitimos: ele como sua vida misteriosa e secreta, eu com o que ele chamava de «vida apaixonante». Em tantas coisas éramos tão fantásticos que, se não houvesse a impossibilidade, quem sabe teríamos nos casado.⁵³

Son de gran importancia para ella sus amigos, sobre todo durante el tiempo que estuvo en una especie de exilio diplomático que la llevó a Nápoles, Berna, Estados Unidos e Inglaterra. En esa época también conserva así la amistad Paulinho Mendes, Fernando Sabino y de João Cabral de Melo, a quien conoce en un hospital de Londres.

En Estados Unidos refuerza su amistad con Mafalda y Érico Veríssimo, quien estaba prestando servicio a Washington dirigiendo el Departamento de Asuntos Culturales de la União Panamericana, ligada a la ONU. Tan amigos eran que les convidó a ser padrinos de Pedro y Paulo. Sin embargo, Veríssimo se va a Brasil en 1956 y desde ahí sólo se cartean. En sus cartas hablan de literatura, de sus lecturas, como *O Encontro Marcado*, de Fernando Sabino, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa,⁵⁴ de *A Child of Century*, de Ben Hecht. La última carta de Erico está fechada el 30 de noviembre de 1966 y muere el 28 de noviembre de 1975.⁵⁵

53. BATTELLA Gotlib, Nádia, *Clarice, uma vida que se conta, Op. Cit.*, p. 250.

54. João Guimarães Rosa (Cordisburgo, Minas Gerais, 27 de junio de 1908 - Río de Janeiro, 19 de noviembre de 1967) fue un médico, escritor y diplomático brasileño, autor de novelas y relatos breves en que el sertón (sertão) es el marco de la acción. Autodidacto y desde niño estudió varios idiomas empezando por el francés. Terminó hablando además, alemán, inglés, español, italiano, esperanto, ruso, sueco, holandés, latín, griego, entendiendo húngaro, árabe, sánscrito, lituano, polaco, checho, finlandes, danés, entre otras. Guimarães Rosa sirvió como médico voluntario de la Fuerza Pública, en la Revolución Constitucionalista de 1932, y fue destinado al sector del Túnel en Passa-Quatro (Minas Gerais) donde conoció al futuro presidente de Brasil Juscelino Kubitschek, por entonces médico jefe del Hospital de Sangre. Pasó algunos años de su vida como diplomático en Europa y América Latina. Fue elegido por unanimidad Fue miembro de la Academia Brasileña de Letras, donde no tomó posesión hasta 1967, y falleció tres días más tarde, el 19 de noviembre, en la ciudad de Río de Janeiro. Su obra más influyente es *Gran Sertón: Veredas* (*Grande Sertão: Veredas*, 1956). Si bien el certificado de defunción atribuyó su fallecimiento a un infarto, su muerte continúa siendo un misterio inexplicable, sobre todo por estar previamente anunciada en *Gran Sertón: Veredas*, novela calificada por el autor de «autobiografía irracional». Además de publicar *Caçador de camuças*, *Chronos Kai Anagke*, *O mistério de Highbmore Hall* y *Makiné*, *Magma*, *Sagarana*, entre otras.

55. BATTELLA Gotlib, Nádia, *Clarice, uma vida que se conta, Op. Cit.*, p. 292-294.

Por Francisco de Assis Barbosa podemos conocer cómo era Clarice física y psicológicamente en ese tiempo, así como los detalles de sus relaciones literarias, en especial con Lúcio Cardoso. Lúcio y Clarice se conocieron en 1940, eran amigos de la redacción de *A Noite*. Esa relación fue muy importante, más de una vez en las crónicas recogidas en el volumen póstumo *Descoberta do Mundo*, Clarice recuerda con entusiasmo esa relación. Assis acompañaba a Clarice en su día a día, y ella le hablaba de su deslumbramiento por Lúcio, al mismo tiempo que le ponía al corriente sobre los libros de poemas que iban apareciendo, como la obra de Fernando Pessoa, de Cecília Meireles, de Bandeira y de Drumond de Andrade, de los cuales compartían sus lecturas.

A minha amiga era um ser maravilhoso. Bonita, atraente, mas sem nenhuma sofisticação. Vestia-se sempre de branco. Uma blusa e uma saia. Um cinto de escuro. Nada mais. Sapato baixo, tal vez uma sandália. Cabelos castanhos. Ah, sim, longos cabelos sobre os ombros. Falava com suavidade. Um leve sotaque estrangeirado, denunciando a sua origem judia. Ria muito. Gostava da vida. Estava de bem com a vida. Estava pronta para viver. [...] O que sei é que Clarice estava escrevendo o seu primeiro romance: *Perto do Coração Selvagem*. Li os originais capítulo a capítulo. Eu, de início, observei-lhe que o título lembrava James Joyce. Mas à proporção que ia devorando os capítulos que estavam sendo datilografados pela autora fui me compenetrando que estava diante de uma extraordinária revelação literária, onde havia muito de Clarice, onde a influência de Joyce era irrelevante, se é que efetivamente houvesse influência do grande escritor. O que havia, de fato, era o ímpeto Clarice, o furacão Clarice.⁵⁶

Unos meses antes de publicar su primer libro, Clarice Lispector se había casado con Maury Gurgel Valente, el 23 de enero de 1943. Maury Gurgel era compañero de su facultad y fue el padre de sus dos hijos: Pedro y Paulo. Sin embargo, su amor imposible fue Lúcio Cardoso. A Lúcio le confesará los grandes dramas de su vida y Lúcio la visitará cuando sufrió Lispector la quemadura que le agarrotó la mano derecha y desfiguró parte de su rostro. Así mismo, Clarice lo visitó cuando sufrió el derrame cerebral que le paralizó medio cuerpo:

56. BARBOSA, Francisco de Assis, *A descoberta da Vida ou do Mundo*, p. 123. Citado en MAURA Antonio, *Op. Cit.* p. 125.

Clarice era una mujer que fumaba mucho, se incendió la cama con una colilla que no se alcanzó a apagar. Luego entonces, se quemó un lado de su cuerpo, tenía una mano completamente destruida en sus últimos tiempos. Toda esa cuestión de la identidad de quién soy yo se afianzó más con este incendio. Tanto que a partir de ahí, si se miraba en un espejo sentía que no reflejaba su cuerpo, y entonces se preguntaba ¿qué soy yo ahora?⁵⁷

Existe otro tipo de círculos de amistad, los que rodearon la faceta cívica de Clarice Lispector. El 22 de junio de 1968 apoya una manifestación concertada por diversos grupos de intelectuales, entre los que se encontraban el pintor Carlos Scliar, el arquitecto Oscar Niemeyer, la actriz Glauce Rocha, el periodista y caricaturista Ziraldo y el cantante Milton Nascimento, entre otros. Participaban en una manifestación popular contra la acción violenta de la dictadura de Getúlio Vargas, instaurada en 1964. También se encuentra entre ellos Caetano Veloso, lector de Clarice desde 1959, y que conoció a Clarice por teléfono, pues lo entrevistó para la revista *Manchete* en su sección «Diálogos Possíveis». La había visto también en una reunión de artistas que Hélio Pellegrino había organizado. «Mas isso não expressava um milésimo da minha verdadeira admiração e nada dizia sobre o meu amor.»⁵⁸

Y finalmente, su amiga Olga Borelli, a quien conoce a finales de 1970. Borelli la vio en un programa de televisión y luego fue a su apartamento para firmar unos libros para los niños abandonados. Ese día le pidió a Olga que fuera su amiga. Y Olga le fue fiel, aunque la propia Olga reconoce que su amistad no fue fácil:

«Não é fácil se ramiga de pessoas muito centradas em si mesmas. Clarice era deste tipo e portanto exigia e absorvia bastante todas as pessoas de quem gostava. Tinha grande dificuldade para dormir e inúmeras madrugadas telefonava-me para se dizer angustiada e tensa. Acho que jamais esquerecei numa época em que fui para Salvador dar um curso...». Aprendió la lección. Le prometió estar cuando muriera «Quando eu morrer (modo de dizer) espero que você esteja perto.»⁵⁹

57. Entrevista realizada a la Doctora Elena Losada el día 30 de junio del 2003.

58. BATTELLA Gotlib, Nádia, *Clarice uma vida que se conta. Op. Cit.*, p. 381. Caetano le compuso una canción a Clarice que lleva su mismo nombre.

59. *Ibidem*, p. 399-400.

Olga de Sá clasifica las influencias culturales y literarias de Clarice Lispector en tres grandes apartados:

- a) En el campo filosófico: Kierkegaard, Heidegger, Sartre.
- b) En el ámbito religioso y místico: Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Maestro Eckart y doctrinas orientales.
- c) En el ámbito literario: Kafka, Joyce, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Bernanos, Graham Green, Julien Green, Rosamund Lehmann y su gran admiración por D. H. Lawrence.⁶⁰

60. DE SÁ, Olga, *A escritura da Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 287-298.

1.2.3. Semana de Arte Moderno de São Paulo –Búsqueda de la identidad brasileña–

El movimiento modernista brasileño surge en el segundo decenio del siglo xx con una serie de obras dispersas. Poco después se formó un grupo más o menos compacto de poetas, pintores y músicos que durante la Semana de Arte Moderno (del 11 al 18 de febrero de 1922) lanzó sus proclamas contra el académico y conservador mundo cultural brasileño. Dentro de las vanguardias iberoamericanas, la Semana de Arte Moderno de Brasil ocupa un lugar relevante como foco difusor, entre otras cosas, porque comienza a considerar la «novedad» como un concepto a tener en cuenta en la producción estética.

São Paulo y Río de Janeiro fueron puntos de encuentro de varias tendencias artísticas que venían desarrollándose en Brasil desde la Primera Guerra Mundial. La Semana de Arte Moderno estuvo compuesta por tres grandes apartados: por un lado se ejecutaban obras musicales y coreográficas, las cuales se fueron alternando con la presentación de conferencias, el recitado de poemas y, simultáneamente, con la exposición de cuadros y esculturas en el *hall*. Tanto los espectáculos como la exposición fueron muy mal recibidos por el público y la crítica, que manifestaron abiertamente su rechazo en el mismo teatro por medio de actitudes que oscilaban entre la burla y la diatriba. Sin embargo, sirvió para consolidar a un grupo de artistas, facilitando, además, la aparición de dos elementos fundamentales en toda vanguardia: las revistas y los manifiestos. En palabras de Alfredo Bosi, Brasil tuvo su «primeiro livro de poesia radicalmente nova»⁶¹ en 1917, con la aparición de *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade. «El movimiento modernista se extendió hasta 1930, por lo menos durante su etapa más combativa, cuando

61. Bosi, Alfredo citado en la conferencia dada por RODRÍGUEZ, MOURA, Enrique, «Mario de Andrade y el compromiso político-social del movimiento modernista brasileño», el 27 de septiembre de 1997 en la Universidad Complutense de Madrid, dentro del grupo 3: *Lengua y Literatura*. Moderadora: Marina Gavez. Dentro del marco de conferencias que realiza el Centro de Estudios Contemporáneos de América Latina, coordinado por el Departamento de Historia del Pensamiento y de los movimientos políticos y sociales. Se puede consultar en la página de internet: www.ucm.es/info/cecal/encuentr/areas/cultural/3c/moura. Consultada en junio del 2003.

la literatura pasó a tener un interés más regionalista, principalmente en lo que se refiere a la prosa de ficción (Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, etc.)»⁶² En lo que respecta a la narrativa existía –según Rodolfo Mata y Regina Crespo– una «dicotomía fundacional» que ha guiado las reflexiones sobre la cultura brasileña: «la oposición entre una tradición nacional (a veces nacionalista) y otra cosmopolita.» Que a su vez se ha bifurcado entre dos mundos: una Brasil rural, regional, a la vez que «profundo» y un Brasil, urbano, hegemónico a partir de mediados del siglo xx.⁶³

En el campo político, la llamada Revolución de 1930 aniquiló las instituciones políticas de la República Velha e instauró la denominada Era de Vargas (1930-1945). Aplaudido o criticado, el dictador Getúlio Vargas se convirtió en una presencia dominante en la historia política de Brasil. Mário de Andrade hace énfasis en estos límites cronológicos. Como afirma Enrique Rodríguez Moura: «É geralmente aceite e com razão, que o Modernismo, como estado de espírito dominante e criador, durou pouco menos de dez anos, terminando em 1930 com as revoluções políticas e a pacificação literária».⁶⁴

El movimiento modernista brasileño, a través de la Semana de Arte Moderno, colocó a la sociedad brasileña en pleno siglo xx. Se organizan, en ese contexto, diversas expresiones de arte cultural como la pintura, la música, la escultura, el grabado y la exposición; y defendió la autonomía artística y literaria, al tiempo que difundió la obra de autores, pensadores y científicos como T. S. Eliot, Marcel Proust, James Joyce, Ezra Pound, Sigmund Freud, Albert Einstein, entre otros. Sus exponentes tomaban elementos de las vanguardias de París, y se agrupaban alrededor del concepto del arte por el arte o el «arte puro», pero sin dejar de lado la realidad nacional brasileña. El grupo aspiraba, sobre todas las cosas, a la renovación artística: nueva estética, nuevos

62. *Idem*.

63. MATA, Rodolfo y CRESPO, Regina, «Presente de la literatura brasileña», *Letras Libres*, México, octubre 2003. <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=9086>. Consultada en el 13 de agosto del 2007.

64. BOSI Alfredo, en *Op. Cit.* www.ucm.es/info/cecal/encuentr/areas/cultural/3c/moura. Consultada en junio del 2003.

motivos y nuevo lenguaje. En palabras de Jorge Schwartz, representó: «[...] por la intensidad polémica [...], decididamente, el más fértil de los movimientos de vanguardia del continente».⁶⁵ Su orador oficial, Menotti del Picchia, defendió: «Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reinvidicações obreiras, idealismo, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte». Pero, acto seguido, afirmó que el grupo pretendía hacer también «uma arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do Homem e do mistério».⁶⁶ No hubo ninguna corriente específica de las vanguardias europeas, tan influyentes en toda Iberoamérica, que fuese seguida rigurosamente. Lo que unió a estos artistas fue, en palabras de uno de ellos, Sérgio Milliet, «a unidade do contra». El legado de libertad que las vanguardias dejaron los liberó incluso de las diferentes escuelas, a fin de cuentas otra forma de corsé artístico.»⁶⁷

Hilda Scarabôto, dice del movimiento modernista brasileño, que nació inspirado en el futurismo de Marinetti, que a su vez se basaba en la filosofía positivista propuesta por Nietzsche:

Marinetti fue un poeta italiano que a principios del siglo xx propuso un arte universalizador, tomando como inspiración el avance tecnológico. Su postulado partía de que la tecnología tarde o temprano iba a ser el eje de desarrollo en el mundo, lo que permitiría una cohesión mundial y la igualdad de condiciones propias de la utopía Occidental...⁶⁸

Estos estudios confirman que antes de la segunda década del siglo xx, Brasil estaba en un aislamiento cultural, pero también tecnológico, según Gabriel Prado Límico. En este contexto aquella elite cultural que tenía esporádicos contactos con Europa y el resto de América, a través

65. MATA, Rodolfo y CRESPO, Regina, «Presente de la literatura brasileña», *Op. Cit.*, consultada en <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=9086>. Consultado en el 13 de agosto del 2007.

66. BOSI Alfredo, en *Op. Cit.* www.ucm.es/info/cecal/encuentr/areas/cultural/3c/moura. Consultada en junio del 2003.

67. *Ibidem* en www.ucm.es/info/cecal/encuentr/areas/cultural/3c/moura. Consultada en junio del 2003.

68. SEGARRA Iván Báez, «Clarice Lispector y la (re) lectura de su personalidad ante las tendencias narrativas de América Latina y el Brasil artístico contemporáneo». Investigador independiente, San Juan de Puerto Rico. Ver: www.lettras.s5.com/archivolispector.htm. Consultada el 20 de diciembre de 2007.

de libros y eventuales viajes de estudios, reconoció la necesidad de poner este país al día con los cambios. Pero a través de esta Semana, se dio el despliegue de propaganda y euforia en las calles, «producto de una cultura que ya estaba acostumbrada a manifestaciones estruendosas. En realidad esa semana fue un carnaval de ideas y proyectos que con el tiempo se irían materializando en propuestas concretas.»⁶⁹

La obra de Clarice Lispector es producto de esas transformaciones. Junto a Graciliano Ramos y João Guimarães Rosa, los tres son considerados los narradores brasileños más representativos e innovadores del siglo xx. A diferencia de lo que inició Mário de Andrade, ellos reafirmaron la identidad propia a través de la indagación interior de los personajes. Mientras Clarice Lispector parte de datos externos y del mundo que los rodea, para transformarlos a partir de su interiorización; Guimarães Rosa –en su obra representativa *Grande sertão: Veredas*, 1956– utiliza elementos costumbristas y regionalistas como pretextos para la creación de un universo mítico de gran originalidad.

Alfredo de Bosi en *Historia concisa de la literatura brasileña* divide en dos ramas este tipo de narrativa. Las «novelas de tensión interiorizada», como las de Pena y de Cardoso y las «novelas de tensión transfigurada», las de Clarice Lispector y Guimarães Rosa. La gran diferencia radica en que: «en las primeras el héroe no se dispone a enfrentar la antinomia y/o mundo por medio de la acción: se evade, subjetivando el conflicto», mientras que en las segundas, «el héroe busca rebasar el conflicto que lo constituye existencialmente por medio de la transmutación metafísica de la realidad».⁷⁰ Según Bosi, las novelas intimistas, plasmadas en una «prosa subjetivizante» dislocan «el eje de la trama del tiempo ‘objetivo’ o cronológico hacia la duración psíquica del sujeto», trayendo «al primer plano los contenidos de la existencia».⁷¹ El discurso ficcional de Clarice Lispector y Guimarães Rosa llega aún más lejos en la ruptura de

69. *Ibidem*.

70. Bosi, Alfredo, *Historia concisa de la literatura brasileña*, FCE, México, D.F., 1982, p. 442.

71. *Ibidem*, p. 443.

los parámetros tradicionales de la literatura, es otro modo de discurso. Según Bosi, un discurso donde se entra en el círculo de la invención mitopoética, que tiende a romper con la entidad tipológica ‘novela’ sumergiéndola en el tejido del lenguaje y de la escritura, es decir, a nivel de la propia materia de la creación literaria. Por lo tanto, mientras que en la novela tradicional se opera una traslación de la realidad social, en las de Lispector y Guimarães Rosa, el proceso literario se define como la construcción de otra realidad, de otro mundo. Ambos autores producen un nuevo lenguaje que se define por él mismo, con autonomía.

La diferencia entre ambos autores radica en el nivel de abordaje de sus temas. Pues mientras que los relatos de Guimarães Rosa tocan la historia colectiva, los relatos de Clarice Lispector se construyen a partir de la historia individual. Pero ambos, se asemejan en lo que Bosi llama «*continuum inventario-invención*»,⁷² como un elemento «moderno» del acto estético, pues le dan más importancia al lenguaje con el que expresan la realidad, que a la realidad misma. Esta misma visión la comparte Agustina Roca, al hablar de la narrativa del Brasil de los años 40.⁷³

Al tiempo que la literatura brasileña, y con ella la propia Clarice Lispector, sufría una seria metamorfosis, Brasil experimentaba un cambio radical en su manera de relacionarse con el mundo y Río de Janeiro se convertía en una metrópolis.

Aracy Amaral escribe un ensayo titulado *Años 90*, en el que describe un perfil del medio artístico y su desarrollo en Brasil. Y aunque Lispector desarrolló su obra en los años 60, vivió precisamente la transición entre la crisis de la deuda de los años 30 y la dictadura de 1964 y los ecos posteriores de la Semana de Arte Moderno. Y sobre este periodo descrito por Amaral miramos la metrópolis en la que ya está convertida la ciudad de Brasil:

72. *Ibidem*, p. 444.

73. ROCA, Agustina, «El enorme vacío que solo un destino llena», *Clarín Cultura y Nación*, Buenos Aires, jueves 10 de diciembre de 1987.

La década de los noventa está definitivamente marcada por la violencia: este es, de hecho, el contexto de los grandes centros urbanos brasileños –especialmente São Paulo y Río de Janeiro– centros generadores de la mayor efervescencia cultural y artística.⁷⁴

Amaral mira la situación decadente y de crisis económica y social del país, que, comienza a mostrarse en el desempleo, los migrantes, los desplazados, la violencia derramada por las revueltas, los presidios abarrotados (tanto de menores de edad como de adultos). Y es el evento «Arte / Cidade» celebrado en 1997 en São Paulo que consolida la reflexión del concepto metrópolis urbana tercermundista y violenta.⁷⁵

El país que acogió a Clarice Lispector se abrió entonces al concepto de urbe, de gran ciudad. Es la época de la reimplantación de la política del café con leche.⁷⁶ La época del fortalecimiento de la alianza política y económica entre los estados de Minas Gerais y de São Paulo, de la sublevación de los sargentos en Río de Janeiro y de las huelgas de São Paulo, síntomas de rebelión frente al fenómeno «ciudad».

Sobre ello, Ida Vitale menciona que al pensar en Clarice, no deja de pensar en asociarla con la obra de Ingerborg Bachmann, un canto de amor y odio, de integración al envolvente delirio que puede constituir una ciudad: Berlín. «Pienso en 'Brasilia', el texto que abre *Visão do Esplendor*, como su imagen especular. Con sorprendente delicadeza, asumiendo gradualmente su impresión, como si ella misma no la entendiese hasta el final, Clarice ve e

74. AMARAL, A. (2000) Brasil: Años 90: Un perfil del medio artístico, [São Paulo, Febrero de 2000, conferencia 2da.] <http://www.dialogosiberoamericanos.org/53-brasil.htm.subir>. Fecha de consulta: junio del 2004.

75. El filósofo Nelson Brissac Preixoto, concibe el desarrollo de este evento cultural, donde destacan artistas como: Carmen Gross, artista que usa el *workshops* como medio de expresión artística; Mónica Nador que enseñar pintura decorativa; Nuno Ramos, artista que registra la masacre de la Cárcel de Carandiru; Lina Kim, la cual, utiliza figuras de animales en sus obras –cerdos, venados, ratones, bueyes, etc.–; Marcos Coelho Benjamín y Emanuel Nassar, quienes presentan dos Brasil: el premoderno y el contemporáneo.

76. En 1893 comenzó la explotación del café en Brasil, y al mismo tiempo se dio un incremento de la inmigración europea. Sin embargo, hacia 1902 estalló una crisis por la superproducción del café, lo que los obligó a comenzar la explotación del caucho en la selva amazónica. En 1906, el presidente Alfonso Moreira Penna brindó varias medidas de apoyo a los productores de café y a los ganaderos paulistas y mineros para paliar la crisis, a esto se le llama la política *del café con leche*, un periodo de decadencia económica que llegó a su fin en 1910 con el presidente Hermes da Fonseca. Hacia 1915 se logra el fortalecimiento de la alianza política y económica entre los estados de Minas Gerais y de São Paulo..

interpreta, osando encararse con Niemayer, el espanto de estar en una ciudad inventada, ajena.⁷⁷

Es aquí cuando se habla de la felicidad de Lispector. Junto a «emigración» y «hambre» conviene no olvidar una tercera palabra para acercarse al universo de la autora de *La manzana en la oscuridad*: «felicidad». La dicha inconsciente de su infancia en Recife a medio camino entre la miseria y el sol, como diría Albert Camus, matiza la extranjería de una escritora que siempre se sintió lo que era, brasileña, y la pobreza de una mujer que con el tiempo terminaría viajando por medio mundo.

77· VITALE, Ida, «Clarice Lispector. En las tinieblas de la materia», *Letras Libres*, España, Octubre 2003, p. 61.

1.2.4. Vanguardias y contemporáneos

–Brasil en los años 40–

Brasil fue una de las colonias portuguesas hasta el siglo XIX. En 1822, el príncipe regente y heredero del trono lusitano se enfrentó con su padre y declaró la independencia, coronándose emperador. La nueva fase trajo como consecuencia el despegue industrial de la ex colonia que logró consolidarse en los mercados internacionales como proveedor de productos agrícolas tropicales como el café; su cultivo constituirá desde entonces la actividad económica dominante en el país.

Antes del siglo XIX la historia estética del Brasil se resume en tres grandes etapas: *la literatura de viajes y las crónicas* en el siglo XVI, el *barroco y el rococó* durante el XVII y el *neoclasicismo* en el XVIII. El cambio de siglo fue crucial para un país que se mantenía en la búsqueda constante de una identidad nacional. También fue determinante para su historia política, económica, social y literaria. Los historiadores se han encargado de dividir este proceso en dos grandes fases:

- a) El siglo XIX, donde se sucedieron el romanticismo, el realismo, el naturalismo, el parnasianismo y el simbolismo. En el desarrollo de estas corrientes literarias y en general, artísticas, los brasileños se encontraban en una búsqueda de identidad que los definiese como una cultura y una sociedad con características propias; esta búsqueda surgió como una preocupación compartida por los escritores brasileños. También coincidían con el análisis crítico de cuestiones como el mestizaje y el crisol de razas, las potencialidades de la nación brasileña en todos los aspectos.
- b) En la segunda fase, la correspondiente al siglo XX prevalecen las corrientes literarias bautizadas como premodernismo (Alfonso Lima Barreto), modernismo (Mario de Andrade), narrativa rural (José Benito Monteiro Lobato), social (Graciliano Ramos), regional con color local

(Jorge Amado), crónicas urbanas (Carlos Drummond de Andrade), narrativa de experimentación (João Guimarães Rosa y Clarice Lispector) y la narrativa de la gran ciudad (João Antonio, quien supo lidiar con el tema al diseccionar la vida gris y miserable de los suburbios de São Paulo y José Rubém Fonseca, al escribir sobre Rio de Janeiro, mostró un gran manejo de las contradicciones sociales y el aislamiento en las metrópolis). La literatura de inicios de este siglo presenta un vínculo con la realidad brasileña, a excepción de las narraciones que corresponden a la literatura fantástica, la que plantea una búsqueda interior o de creación de mundos simbólicos.⁷⁸

En esta «narración arraigada» se expresa la denuncia directa de injusticias en el plano social, familiar o interpersonal; además de la utilización de la ironía, la sátira y el humor para mostrar las debilidades, hipocresías, vicios y contradicciones de la sociedad. Reina una voluntad de movilizar conciencias y buscar la adhesión del lector. El autoritarismo del poderoso sobre el más débil es uno de los ejes temáticos más manifiestos, así como la violencia, especialmente en aquellos cuentos situados en el ámbito rural y en las megalópolis actuales.

Según Olga de Sá, en la década de los 20 la narrativa brasileña ya tenía cierta inventiva verbal, extendiéndose el dominio de la palabra sobre las regiones más complejas e inexpresables. Son los románticos de los años 30 los que dominan con vocabulario y construcciones pero no llegan a dar una demostración de una verdadera fuerza mental y la literatura brasileña todavía no alcanza una forma de pensar en materia verbal. Es Clarice Lispector la que retoma el «linhagem de invenção». Procurando así crear una forma de conocimiento del mundo y de las ideas y utilizando la lengua como instrumento para llegar a esos dominios poco explorados por la mente:

78. Para tener un mayor panorama de la Generación del 45 Mata y Crespo recomiendan *Panorama de nova poesia brasileira* (1951) donde muestra un ejemplo de la reacción contra el abuso y desgaste de algunos logros modernistas: el coloquialismo, el poema-broma, el verso libre, el gusto por lo anecdótico y un neonativismo nacionalista y pintoresco. MATA, Rodolfo y CRESPO, Regina, «Presente de la literatura brasileña», *Op. Cit.* Consultada en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9086>. Consultado en el 13 de agosto del 2007.

- 1º) Fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das idéias; e como isso, entregando-se a uma aventura da expressão,
- 2ª) tenga agir sobre a língua, como instrumento, para chegar a esses domínios pouco explorados de la mente (...) Cria «imagens novas», «novos torneios», associações incomuns. Sua meta é penetrar no mistério acerca do home.»⁷⁹

Como observamos en la primera parte del presente estudio, *Cerca del corazón salvaje*, es una obra decisiva para la prosa brasileña, a la que dio un giro. En 1943, Antônio Cândido, advirtió la novedad y la osadía del libro de la joven autora. En sus palabras dice que es un intento de llevar la lengua a dominios poco explorados, forzándola a adaptarse a un pensamiento lleno de misterio, para el cual sentimos que la ficción no es un ejercicio o aventura afectiva, sino un instrumento real del espíritu, capaz de hacernos penetrar en algunos laberintos retorcidos de la mente:

Es así como la literatura de Lispector está caracterizada por escribir dramáticamente, donde el lenguaje a su vez es un drama que expresa, con el ritmo y la cadencia de un estilo muy personal, el lado agónico o extático de los seres que evoca; dramas casi sin trama, porque a Clarice le interesa menos el enredo y el tiempo cronológico que la forma discontinua y fragmentada de expresar una experiencia interior, un trance visionario o, incluso, un pensamiento o concepto.⁸⁰

Inconscientemente heredó los elementos existencialistas y de los movimientos de la época, tal como señaló Sergio Lima en sus estudios sobre la autora, siendo el existencialismo sartreano el que predominaba en los años 40. «Apesar de Lispector declarar de viva voz que não procede tal aproximação, a crítica toda que merecerá posteriormente, sem levar em conta sua própria posição explícita, não evitará de a relacionar com narrativas de cunho existencialista.»⁸¹ También se contagia de pinceladas surrealistas, con las que,

79. DE SÁ, Olga, *A escritura da Clarice Lispector*, Editora Vozes, Brasil, 2000, p. 130.

80. HAUTOUM, Milton. «Pasión y delirio en Clarice Lispector», *Babelia, El País*, 28 de septiembre de 2002.

81. LIMA, Sergio, «Clarice Lispector, Cirlot, Kristeva e Duras: A voz do coração selvagem», *Revista de cultura* no. 9, Fortaleza, São Paulo, febrero de 2001. Sergio Lima vincula a Lispector identidades extraliterarias contemporáneas a la autora como lo son: Colette Tomas, Gisele Prassinis, Alberto Savinio, André Piere de Mandiargues, George Bataille, Remedios Varos, Leonora Carrington, Julien Gracque, Juan Eduardo Cirlot, Unica Zurn y Anaïs Nin, entre otros.

según Lima, se abrirán caminos inéditos para los cuestionamientos de Clarice y la forma insólita de sus extrañamientos.

Posteriormente, en los años 70, se notó más esta «literatura de resistencia», que según los investigadores Mata y Crespo recurrió a técnicas en las que se mezclaban registros documentales, testimonios, reflexión crítica.⁸²

El panorama actual de la narrativa brasileña es muy complejo, por el proceso histórico que ha pasado, por el tamaño de su país y su desarrollo descentralizado –como suele suceder en las grandes ciudades. Sin embargo, Mata y Crespo observan dos líneas fundamentales: la primera identificada con el legado de João Cabral de Melo Neto, con cuidado constructivista de la forma y con el del Concretismo, que absorbe el interior y pone énfasis en la materialidad del lenguaje, el diálogo interartístico, la traducción como aprendizaje y recreación, y cierta productividad con la invención.⁸³ Por otro lado, la contraofensiva de los concretistas y los que siguieron su camino propio. Es decir, restauraron la tradición más ecléctica y libre del modernismo *posteórico* (cultivo a la imagen como herencia del surrealismo, la defensa de un espacio para la subjetividad) y una autoconciencia del compromiso del quehacer literario.⁸⁴

Clarice Lispector corresponde a la época de los 40 y se la conoce en los años 50 y 60. Si bien, la narrativa brasileña de las últimas décadas ha estado

82. Érico Veríssimo en su obra *Incidente em Antares*, Ignácio de Loyola Brandão en *Zero*, Ivan Ângelo en *A festa* y Fernando Gabeira en *O que é isso, companheiro?*. Más adelante Rubem Fonseca al escribir sobre Río de Janeiro, mostró un manejo de las contradicciones sociales y el aislamiento en las metrópolis, y se transformó en una referencia importante para muchos autores recientes. En nuestro tiempo es *Cidade de Deus*, Paulo Lins. Citado en MATA, Rodolfo y CRESPO, Regina, «Presente de la literatura brasileña», *Op. Cit.* Consultada en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9086>. Consultado en el 13 de agosto del 2007.

83. Se pueden citar a autores como Sebastião Uchoa Leite, Francisco Alvim, Duda Machado, Régis Bonvicino, Josely Vianna Baptista, Nelson Ascher, Arnaldo Antunes, Frederico Barbosa, Carlito Azevedo y María Esther Maciel. Según MATA, Rodolfo y CRESPO, Regina, «Presente de la literatura brasileña», *Op. Cit.* Consultada en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9086>. Consultado en el 13 de agosto del 2007.

84. Marta y Crespo incluyen en esta línea a Manoel de Barros, Ferreira Gullar, Lêdo Ivo, Thiago de Mello, Adélia Prado, Hilda Hist, Orides Fontella, Affonso Romano de Sant'Anna, Cláudio Willer, Marco Luchesi, alexei Bueno, Floriano Martins, Eucanaã Ferraz y Moacir Amâncio, entre otros. MATA, Rodolfo y CRESPO, Regina, «Presente de la literatura brasileña», *Op. Cit.* Consultada en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9086>. Consultado en el 13 de agosto del 2007.

marcada por la necesidad de superar los orígenes, así como de cuestionar su propia modernidad⁸⁵ y postmodernidad, Lispector llega a la superación por medio de una búsqueda de lenguaje, con legados inconscientes del modernismo, surrealismo, concretismo y del existencialismo, es decir, de todas las Vanguardias. La situamos así en pleno momento de transformación del país donde ella se crió: Brasil.

85. Sobre esta aplicación DE OLIVEIRA CASTILHO Angélica profundiza más en su tesis *Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: modernidade e tragicidade*, presentada a la Unviersidade Federal do Rio de janeiro, 2006. Sostiene que «Clarice Lispector e Nelson Rodrigues são polêmicos e complexos. Ambos escrevem sobre questões inquietantes e inerentes à natureza humana e sobre a dimensão que estas possuem na sociedade burguesa. São autores que expõem realidades sufocadas, camufladas e mesmo proibidas das personagens, demonstrando com isto o grau de tragicidade oculto pela aparência da vida cotidiana.», p. 12

1.3. Temática clariceana

1.3.1. Misticismo y hasidismo

Una de las influencias de la escritura de Clarice Lispector es el contacto directo que tuvo con la literatura hasídica gracias a los conocimientos de su padre. En un primer apartado se mencionó y en éste se profundizará sobre esta literatura aunada a la idea del misticismo judío. Antonio Maura afirma: «El hasidismo ha producido una abundante literatura que se fundamenta en la búsqueda interior y en el valor de la vida como experiencia religiosa.»⁸⁶ Colocar a Clarice Lispector en el terreno de la mística es arriesgarnos demasiado, sin embargo, tiene ciertas características que se relacionan con ella, las cuales se irán deduciendo conforme avance el repaso de estos aspectos.

El término misticismo corresponde a la búsqueda interior. La actitud del verdadero místico está determinada por la experiencia fundamental del *yo* más íntimo que entra en contacto inmediato con Dios o con la realidad metafísica, como apunta Gershom Scholem,⁸⁷ uno de los estudiosos más importantes sobre

86. MAURA, Antonio, *El discurso narrativo de Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 468.

87. Gershom Scholem (1897-1982), de familia judía, en su adolescencia se convirtió en un sionista apasionado. Influido en sus inicios por Martin Buber, en 1923 emigró a Palestina, incorporándose más tarde a la Universidad de Jerusalén. Fundó una escuela de estudios sobre la mística judía y entre sus obras cabe destacar *La Cábala y su simbolismo* (1960), *Los orígenes de la Cábala* (1962) y *La idea mesiánica de la Cábala* (1962) y *La idea mesiánica en el judaísmo y otros ensayos de espiritualidad judía* (1971). Además de los mencionados en el presente apartado.

la *Cábala* y el primero en sentar las bases fiables de un análisis de la mística judía. Scholem estudió a las ideas y el simbolismo del movimiento cabalístico en su libro *Las grandes tendencias de la mística judía* (1974)⁸⁸ partiendo desde la Alta Edad Media, a través del esplendor en la España de finales del siglo XIII con la aparición del Zóhar, y hasta las últimas interpretaciones hasídicas. De este libro de nueve conferencias, hemos utilizado especialmente la primera –que se centra en las bases de la mística judía– y la última –que analiza el hasidismo moderno, nuestro tema de estudio.

Se complementan estas ideas con su libro *Conceptos básicos del judaísmo –Dios, Creación, Revelación, Tradición, Salvación–* (1970),⁸⁹ donde Scholem plantea un análisis de algunos de estos conceptos y de su evolución dentro de la mística judía, así como las diferencias y mutuas referencias con el islam y el cristianismo.

Para contrarrestar y mostrar la continuidad y similitud de su pensamiento, partiremos de la etapa posterior al Antiguo Testamento, de donde surgen dos líneas históricas: una expresada por el Nuevo Testamento: La Biblia cristiana; y la otra, que usualmente se denomina la «tradición oral» (*Talmud*).⁹⁰ Líneas

88. Se nombra la primera edición, pero se toma de la traducida al castellano por Beatriz Oberländer de editorial Siruela, Madrid, 1996.

89. De la segunda edición en castellano de la traducción de José Luis Barbero por Editorial Trotta, Valladolid, 2000.

90. Los sabios judíos han insistido siempre en la continuidad y unidad de la tradición escrita (el Antiguo Testamento) y la tradición oral. Esta última también ha sido codificada. Su parte más antigua, la *Mishná*, alrededor del año 200 d.C.; la más reciente, la *Guemará*, alrededor del 500 d.C. 15. Ambos son los niveles que compone *El Talmud*, los primeros están consignados en hebreo los decires de los doctores llamados tanaítas, seleccionados por Rabí Yehudá ha-Nasí, que los fijó por escrito al final del siglo II de la era vulgar, bajo el nombre anteriormente dicho, *Mishná*, la cual se convirtió en objeto de nuevas discusiones, entabladas en arameo por los doctores llamados *amoraítas*, que utilizaban los decires de los *tanaítas* que no había recogido el *Mishná*, de ahí que la obra de los *amoraítas* se fija por escrito hacia finales del siglo V y recibe el nombre de *Guemará*. Las secciones de la *Mishná* y de la *Guemará*, presentadas conjuntamente –una como tema que la otra comenta– en las ediciones corrientes recubiertas por comentarios más recientes de Rasi y de los Tosofitas, constituyen *El Talmud*. Comporta éste dos versiones paralelas: una representa el trabajo de las academias rabínicas de Palestina –*El Talmud* de Jerusalén–; la otra, posterior en cosa de un siglo, el *Talmud* de Babilonia, consigna la actividad de las reputadísimas academias que estaban instaladas en Mesopotamia. Por otra parte, los textos talmúdicos se pueden clasificar bajo dos rúbricas: *Hajalá* y *Haggadá*. La *Hajalá* reúne los elementos que, aparentemente, no conciernen sino a las reglas de la vida ritual, social y económica, así como el estatuto personal de los fieles. Todas estas reglas tienen una prolongación filosófica que suelen disimular los problemas referentes a los «actos que hay que hacer» o a los «actos que no hay que hacer», que son los que parecen interesar a los doctores. La *Haggadá* reviste un aspecto mucho menos severo para los profanos o los principiantes, y tiene la reputación de ser más fácil, con interpretaciones en todos los niveles.

decisivas para la creación del catolicismo y del judaísmo –costumbres y creencias tanto en el ámbito social, político, económico y literario. Como afirma Antonio Maura, no podemos clasificar a Clarice Lispector estrictamente como escritora hasídica, pero sí podemos afirmar que a lo largo de su vida estuvo fuertemente influida por este movimiento religioso y que se nutrió, en numerosas ocasiones, de las ideas y de los planteamientos de la *Cábala* para realizar o planificar sus libros. De ahí que retomamos los orígenes del judaísmo, con base en *El Talmud* y en el concepto de *Cábala*. *El Talmud*, según Emanuel Levinas es «la transcripción de la tradición oral de Israel. Rige la vida cotidiana y ritual, y también el pensamiento –comprendida la exégesis de las Escrituras– de los judíos que profesan el judaísmo.»⁹¹ La *Cábala*, el término con el que se designa habitualmente al misticismo judío, procede de un concepto histórico. «*Cábala* significa literalmente ‘tradición’, lo que en sí mismo constituye un excelente ejemplo de la naturaleza paradójica del misticismo.»⁹²

1.3.1.1. Misticismo-creación

En sus estudios, Scholem parte del concepto «misticismo». Primero responde a las preguntas ¿qué es un ser místico?, ¿por qué la línea del misticismo desemboca en el planteamiento entonces de la creación, similar a la creación de Dios?:

91. LEVINAS, Emmanuel, *Cuatro lecturas talmúdicas*, (1968), Traducción de Miguel García-Baró, Riopiedras, Barcelona, 1996, p. 12.

92. La doctrina misma, que se centra en el contacto inmediato y personal con lo divino –lo que supone una forma muy personal e íntima de conocimiento–, se concibe como un saber tradicional. Pero lo cierto es que, desde sus comienzos, el misticismo judío ha combinado la idea de un conocimiento, que por su propia naturaleza es difícil de comunicar y, en consecuencia, permanece en secreto, con la idea de un conocimiento que constituye la tradición secreta de algunos espíritus elegidos o iniciados. El misticismo judío, por lo tanto, es una doctrina secreta en un doble sentido; esto no se podría decir de todas las formas del misticismo. Es una doctrina secreta porque trata de las cuestiones fundamentales y más profundas ocultas de la vida humana; pero es secreta también porque está reservada a un pequeño grupo de elegidos que transmiten el conocimiento a sus discípulos. (SCHOLEM, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, *Op.Cit.* p. 41).

El doctor Rufus Jones, en su *Studies in Mystical Religion*, define su tema de la siguiente manera: «Voy a utilizar el término para designar el tipo de religión que hace hincapié en la percepción inmediata de la relación con Dios, en la conciencia íntima y directa de la presencia divina. Es la religión en su momento más vivo, agudo e intenso». Santo Tomás de Aquino define brevemente el misticismo como *cognitio Dei experimentalis*, es decir, el conocimiento de Dios a través de la experiencia.⁹³

A través de la experiencia se llega al conocimiento de la realidad de las cosas, y más tarde al conocimiento de Dios. En las narraciones de Clarice Lispector, que analizaremos en los siguientes capítulos, la concepción de Dios se relaciona directamente con el contacto real con las cosas que se viven en la experiencia diaria. En este contacto existe un proceso inconsciente de creación.

Los estadios que propone Scholem son similares al proceso de creación del autor cuando escribe: «Dios se encuentra en un lugar de todos los dioses: en el Oráculo de Delfos, desde donde crea al hombre, ahí entra al segundo estadio y se establece la dualidad hombre-Dios. Sólo cuando se establece la religión es cuando entra el misticismo en la vida del hombre, al tomar conciencia de la existencia, de un Dios.»⁹⁴ Sin embargo, Clarice Lispector se queda con la duda, en el abismo de la duda, y se inclina hacia la posibilidad de un Dios maligno:

En el primer estadio se describe al mundo como un lugar lleno de dioses. [...] no hay lugar para el misticismo en tanto que el abismo existencial entre el hombre y dios no se ha convertido en una realidad de la conciencia íntima. Pero esto es así mientras dura la infancia de la humanidad, su periodo mítico. La conciencia inmediata de la interrelación e interdependencia de las cosas, la unidad esencial que precede a la dualidad y en realidad no tiene conciencia de ella, el universo verdaderamente monista de la edad mítica del hombre: todo esto es ajeno al espíritu del misticismo [...] en este primer estadio, la naturaleza es el escenario de la relación del hombre con Dios.⁹⁵

93. *Ibidem*, p. 24.

94. *Ibidem*, p. 27.

95. *Idem*.

Los temas de Lispector siempre giran en torno a la muerte o a Dios, este contacto se nos brinda en cada apertura de cuento y se inserta en cada una de sus novelas. Tatiana Carvalho y Mário Eduardo Costa señalan en su ensayo «Maldade e Gozo: intercorrência e possibilidades ao feminino», a la literatura clariceana como exploradora de este bien o mal que normalmente se atribuye sólo a los cuentos de hadas, brujas, magos, etc. Pero Clarice Lispector explora este territorio de «insuportável da maldade aliado ao feminino». ⁹⁶ Su estudio se basa, sobre todo en *Cerca del corazón salvaje*, donde la misma maldad es la que irradia la libertad humana, la fuente de expresión y al mismo tiempo de encarcelamiento, como se observa en los personajes de la autora. El concepto del mal en la obra de Clarice Lispector se ha estudiado a partir de la nietzschiana *Genealogía del mal*. Carvalho y Costa, así como Yudith Rosenbaum, todos ellos psicoanalistas, han profundizado sobre la organización de la narrativa de Clarice Lispector en torno al mal. No es nuestro objeto de estudio este tema, pero tampoco se puede dejar de mencionar. Ellos estudian las dimensiones del mal y realizan sus análisis sobre el personaje de Joana en *Cerca del corazón salvaje*:

O pensamento do Mal depende dessas três dimensões do processo de verdade. Quando o acontecimento não convoca o vazio, mas a plenitude, o Mal é reverenciado como simulacro ou terror; quando há fidelidade absoluta, certeza plena, o Mal é tido como traição e o Mal como desastre é quando uma verdade identifica-se a uma potência total. ⁹⁷

También Angélica de Oliveira sostiene en su tesis que la esencia humana se revela en sus personajes mucho más por la vía cruel que por la vía de la bondad. Sus reacciones son consecuencias de ese enfrentamiento entre el caminar ordenado y la maldad subyacente, un punto de sugerencia

96. CARVALHO Assadi, Tatiana y COSTA Pereira Mário, «Maldade e Gozo: intercorrência e possibilidades ao feminino.» Artículo presentado en el Congreso Internacional: 2001 – a Odisséia Lacaniana, Rio de Janeiro. <http://www.pontodestofo.org/estofo/ver.asp?id=14>. Consultado el 22 de febrero de 2007.

97. CARVALHO Assadi, Tatiana y COSTA Pereira Mário, «Maldade e Gozo: intercorrência e possibilidades ao feminino», *Op. Cit.* En <http://www.pontodestofo.org/estofo/ver.asp?id=14>. Consultado el: 22 de febrero de 2007.

dionisiaco.⁹⁸ Todos ellos concluyen así que los personajes de Lispector no son felices, tan sólo se identifican con una verdad exterior en la que ellos son una potencia de ese ser que se alimenta del otro.⁹⁹

En esta potencia de ser es donde se encuentra el misticismo de los personajes de Lispector, el contacto con su Dios maligno, y es a través de los nombres como se expresa en el mundo exterior.

1.3.1.2. Creación-nombre

El segundo estadio definido por Scholem corresponde a la creación, otro concepto básico en el judaísmo, Scholem afirma que no se produce ningún misticismo real, sin embargo se produce una época que define como creadora, en la que tiene lugar el surgimiento, la irrupción de la religión. De la misma manera, el autor reconoce que la función suprema de la religión es destruir la soñada armonía entre el hombre, el universo y Dios, aislar al hombre de los demás elementos del estadio onírico de su conciencia mítica y primitiva. Porque, en su forma clásica, la religión supone la creación de un profundo abismo, concebido como absoluto, entre Dios –el ser infinito y trascendente– y el hombre, la criatura finita. Ésta es la única razón por la cual el surgimiento de la religión institucional, que es también el estudio clásico de la historia de la religión, está mucho más alejado del misticismo y de todo lo que éste implica que en cualquier otro periodo. El valor simbólico de la novela de Lispector es el tratamiento del «decir» y del «conocer», dos conceptos que se encuentran en los primeros pasajes de la Biblia. En el Génesis, «decir», «crear» y «saber» están en el mismo orden de significado. El que da el nombre a las cosas es Dios, el Rey, el Más Misterioso. Dar nombre es un

98. DE OLIVEIRA Castilho, Angélica. *Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: modernidade e tragicidade*, tesis doctoral presentada a la Unversidade Federal do Rio de janeiro, 2006, p. 154.

99. Este aspecto se analizará a profundidad en el CAPÍTULO III. Teoría de la otredad.

acto de creación, por ende, de conocimiento. Los cabalistas, dice Scholem, emplearon ideas y conceptos de la teología ortodoxa. Por ejemplo, la idea de la «creación a partir de la nada»:

Esta Nada de la cual surgió todo no es en modo alguno una mera negación. Sólo a nosotros se nos presenta sin atributos, pues está más allá del conocimiento intelectual. Pero en verdad, esta Nada –por citar a uno de los cabalistas– es infinitamente más real que cualquier otra realidad. Sólo cuando el alma se ha despojado de toda limitación y, el lenguaje del místico, ha descendido a las profundidades de la Nada, encuentra lo Divino. Porque esta Nada encierra una vasta realidad mística, aun cuando no pueda definirse. Un *Dieu défini serait un Dieu fini*. En una palabra, significa lo divino mismo, en su aspecto más impenetrable. Y de hecho para muchos místicos creación a partir de la nada significa simplemente creación a partir de Dios. La creación a partir de la nada se convierte así en el símbolo de la emanación, es decir, de una idea que, en la historia de la filosofía y de la teología se encuentra muy alejada de aquélla.¹⁰⁰

Clarice Lispector plasma en su obra esta cuestión, que es también uno de los temas nucleares del judaísmo y de la *Cábala*. Sus personajes parten de una nada, de una iniciación de experiencia, de ir en búsqueda hacia ella. Para ir en busca de la experiencia, usa el lenguaje alegórico.¹⁰¹ En las palabras escogidas por ella, todo puede convertirse en representación de todo. Prosiguiendo con el estudio de Scholem, él dice que la *Cábala* se distingue por atribuir un papel extraordinariamente importante al lenguaje:

Cabalistas que disienten en casi todo lo demás consideran de forma unánime que el lenguaje es mucho más que un instrumento poco adecuado para la comunicación humana. Para ellos, el hebreo, la lengua sagrada, es algo más que un medio para expresar ciertos pensamientos, que tienen su origen en una convención y posee por lo tanto un carácter puramente convencional [...] según los cabalistas, el lenguaje en su forma más pura, es decir, el hebreo, refleja la naturaleza espiritual básica del mundo...el lenguaje tiene un valor místico. La palabra llega a Dios porque proviene de Dios. El lenguaje corriente del hombre, cuya función primordial es, a primera vista, sólo de naturaleza intelectual, refleja el lenguaje creador de Dios. Toda creación –y éste es un principio fundamental

100. SCHOLEM, Gerschom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Op. Cit., p. 45.

101. La alegoría consiste en una red infinita de significados y correlaciones en la que todo puede convertirse en una representación de todo, pero siempre dentro de los límites del lenguaje y la expresión. En este sentido, se puede hablar de inmanencia alegórica. Lo que se expresa por y en el signo alegórico, es en primer lugar, algo que tiene su propio contexto significativo, pero que, al volverse alegórico, pierde su propio significado y se convierte en vehículo de otra cosa. En realidad, la alegoría surge, por así decirlo de la brecha que se abre en ese momento entre la forma y su significado. En SCHOLEM, Gerschom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Op. Cit. pp. 46-47.

para la mayoría de los cabalistas— no es, desde el punto de vista de Dios, más que una expresión de Su ser oculto que comienza y termina al darse a sí mismo un nombre, el nombre sagrado de Dios, el acto perpetuo de creación. Todo lo que vive es una expresión del lenguaje de Dios, y en última instancia, ¿Qué es lo que manifiesta la Revelación sin el nombre de Dios?¹⁰²

Dios que dio nombre a las cosas, es sin embargo el Dios sin nombre. Toda *cosa* tiene un nombre, porque está completa en el tiempo y en el espacio. De esta manera, las cosas existen en la medida que tienen un nombre. La facultad del lenguaje, que ve en éste y en su análisis místico una clave para llegar a los secretos más profundos del Creador y Su creación.

La cuestión del nombre para los nominalistas va en esta misma línea.¹⁰³ Los conceptos universales como hombre, nación, bondad, etc. eran considerados sólo nombres sin sustancia por los nominalistas. Esta corriente de pensamiento afirmaba que estos conceptos universales, no son seres ni entidades concretos, sino meras abstracciones, sonidos de la voz, *flatus vocis*, palabras que pueden denominar a varios individuos indistintamente y por lo tanto existen únicamente en el campo intelectual, no en la realidad. Los conceptos universales transformados en lenguaje tenían, según los nominalistas, una realidad lógica. Para los nominalistas, suponer la existencia de esos universales significaba limitar el pensamiento y el poder de Dios, el Dios sin nombre de los cabalistas. Según su doctrina, sólo tenían existencia real los individuos o las entidades particulares. Las *cosas* que adquieren nombre.¹⁰⁴

Clarice Lispector tiene, como los tradicionales cabalistas, un don para nombrar las cosas siendo éste un acto de creación. A continuación se conforman los nombres para dar lugar al lenguaje como forma de comunicarse con el mundo a través de la creación de sus personajes, quienes son capaces de internarse a diversas formas de conocimiento, donde por un lado mirarán la

102. SCHOLEM, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Op. Cit., p. 30.

103. El nominalismo es una postura filosófica, crítica ante el platonismo, que se desarrolló en la Edad Media.

104. Filósofos nominalistas fueron Roscelino de Compiègne (siglo xi) y Guillermo de Ockham (siglo xiv). Juan Duns Escoto (siglo xiii), Guillermo Champeaux (siglos xi-xii) y Bernard de Chartres (siglo xii).

oscuridad de su interior, su silencio por medio de sus monólogos interiores para luego por el otro lado, mirar al mundo tal cual es.

De este modo, la Creación, la Revelación y la Redención, por mencionar sólo algunos de nuestros conceptos religiosos más importantes, adquieren un sentido nuevo, diferente, que refleja la característica fundamental de la experiencia mística: el contacto directo entre el individuo y Dios. Este contacto directo es el que Clarice Lispector establece «con» y «en» las cosas y en los acontecimientos cotidianos que le rodean.

1.3.1.3. Nombre-lenguaje

Después del nombre, viene el lenguaje. La relación entre la contemplación mística y las manifestaciones fundamentales de la vida y del pensamiento humano es muy paradójica, pero en la *Cábala*, estas paradojas del espíritu místico adoptan, a menudo, formas muy particulares. Vamos a tomar como ejemplo su relación con el fenómeno del lenguaje, uno de los principales problemas del pensamiento místico a través de los tiempos. ¿Cómo es posible expresar con palabras el conocimiento místico que, por su propia naturaleza, está relacionado con una esfera de la cual están excluidos el lenguaje y la expresión? ¿Cómo es posible reflejar adecuadamente, con simples palabras, el más íntimo de todos los actos: el contacto del individuo con lo divino? Y sin embargo, como es sabido, los místicos sentían un deseo apremiante de expresarse, afirma Scholem. Los místicos se quejan continua y amargamente de la inadecuación esencial de las palabras para expresar sus verdaderos sentimientos, mas a pesar de ello se regodean en ellas; se complacen de la retórica y jamás se cansan de intentar expresar lo inefable por medio de la palabra. Lo que será una constante en toda la obra de Clarice Lispector como se verá alrededor de toda su obra analizada, particularmente en su narrativa.

1.3.1.4. Lenguaje-experiencia-conocimiento

Clarice Lispector, a través de sus intuiciones y sus personajes, es capaz de internarse en otras formas de conocimiento, y siguiendo sus particulares reglas, buscar otra manera de saber, de desvelar el secreto que todo ser vivo guarda en su interior. Para llegar a ello, toma la experiencia, la encierra en un lenguaje y llega al autoconocimiento. El misticismo postula el autoconocimiento, por emplear un término platónico, como el camino más seguro para llegar a Dios, quien se revela en las profundidades del yo.

El profesor Benedito Nunes de la Universidad de Pará encuentra en las novelas de Lispector, además de una línea mística, otra línea que califica como romántica, que tiene su origen en la rebeldía de los personajes, en el rechazo de las convenciones humanas y en su posterior aceptación de la estructura social, en su conformismo.¹⁰⁵ Así pues, si por un lado va de la oscuridad interior y del silencio al conocimiento, por otro, partiendo de la rebeldía, se llega a la aceptación del mundo tal como es y como lo viven los hombres. En esta doble coordenada residen los significados de la obra de Clarice Lispector:

El hombre toma conciencia de una dualidad fundamental, de un vasto abismo que nada puede atravesar salvo la voz; la voz de Dios, que orienta y legisla por medio de Su revelación, y la voz del hombre en la oración. Las grandes religiones monoteístas viven y se desarrollan en la conciencia siempre presente de esta bipolaridad, de la existencia de un abismo que jamás podrá ser salvado. Para ellas, el marco de la religión ya no es la naturaleza, sino la acción moral y religiosa del hombre y de la comunidad de los hombres, cuya interacción da origen a la historia que, en cierto sentido, es el escenario en el que se desarrolla el drama de la relación del hombre con Dios.¹⁰⁶

Esta dualidad y ambivalencia del abismo del que habla Scholem es presentada por las experiencias de la vida rutinaria, el abismo al que se enfrentan los seres humanos son los problemas. Este aspecto lo desarrollaremos en capítulos posteriores, donde las situaciones de los personajes de Clarice

105. NUNES, Benedito, *Leitura de Clarice Lispector*, Coleção Escritores de Hoje, Ed. Quiron, São Paulo, 1973. Citado en MAURA, Antonio, *La narrativa de Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 346.

106. SCHOLEM, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Op. Cit., p. 28.

Lispector experimentan las acciones como problemas, es decir, los cuentos de Lispector tienen como base un valor, como el Amor, la Amistad, la Felicidad, en un sentido ambivalente.

Los personajes de Clarice Lispector se caracterizan por tratar de encontrar respuestas, una manera de responder al mundo, así como de llegar a la última característica judáica del sentido de trascendencia. El hecho de que concibamos o no esta trascendencia como una trascendencia hacia Dios es algo que depende de la conceptualización. Sin embargo, en esta experiencia siempre está presente la idea del mal, de ahí la malicia de los personajes de Lispector:

Para la mayoría de los cabalistas, como verdaderos guardianes del mundo mítico, la existencia del mal es uno de los problemas más apremiantes, al que intentan durante toda su vida encontrar solución. Ellos sienten profundamente la realidad del mal y el sombrío horror que rodea a todos los seres vivos, pero no ambicionan, como los filósofos, eludir su existencia por medio de una fórmula cómoda; intentan, más bien, penetrar en sus profundidades.¹⁰⁷

Autoconocimiento y expresión, existencia y libertad, contemplación y acción, lenguaje y realidad, el yo y el mundo, conocimiento de las cosas y relaciones intersubjetivas, humanidad y animalidad. Todo este conjunto de pares de valores conforman la obra clariceana en la opinión del profesor Nunes. La narración –ya sea extensa o breve– juega con estos ingredientes que, para el crítico, son básicos y, aunque varíen de una novela a otra, de un cuento a otro o de una crónica a otra, permanecen como polos enfrentados entre los que oscila la voz del narrador. Por ello, para encontrar un significado global Benedito Nunes se ve obligado a recurrir a esos dos campos del pensar y del sentir: El existencialismo y la mística. O en sus propias palabras:

O sentido global que essa totalidade significativa nos oferece já diverge –e largamente– quer das filosofias centradas em torno da idéia de existência como realidade fática, quer do existencialismo propriamente dito, vinculado ao pensamento de *L'Être et le Néant*. A divergência redimensiona os nexos temáticos formadores da concepção-do-mundo de Clarice Lispector.¹⁰⁸

107. SCHOLEM, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Op. Cit., p. 56.

108. NUNES, Benedito, *Leitura de Clarice Lispector*, Coleção Escritores de Hoje, Ed. Quiron, São Paulo, 1973. Citado en MAURA, Antonio, *La narrativa de Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 350.

La creación o concepción, como le llama Benedito Nunes, será estudiada en posteriores capítulos, pero es decisiva su comprensión para la creación de un nombre y un lenguaje como lo hace a cada instante la escritura de Clarice Lispector.

1.3.1.5. Hasidismo, última etapa

Después de explicar el proceso místico, Scholem narra el desarrollo del judaísmo en la historia. Dado el objeto de nuestro estudio nos centraremos en el hasidismo como la última etapa y la más moderna –a partir de 1750– puesto que Clarice Lispector absorbe, a través de su padre todo este conocimiento.¹⁰⁹

El hasidismo, según Scholem, puede resumirse en cuatro ideas centrales:

1. Se trata de una explosión de entusiasmo religioso original dentro de un movimiento de despertar religioso que recibió su fuerza del pueblo.
2. La relación del verdadero iluminado –que se convierte en un líder popular y en el centro de la comunidad– con los creyentes, gira alrededor de su personalidad religiosa. Esta relación paradójica llevó al desarrollo del hasidismo.
3. La ideología mística del movimiento proviene del legado cabalístico, pero sus ideas se popularizan, con una inevitable tendencia a la inexactitud terminológica.
4. La contribución original del hasidismo al pensamiento religioso está ligada a su interpretación de los valores de la existencia personal e individual.

Las ideas generales se convierten en valores éticos individuales.¹¹⁰

109. Nos centraremos en la increíble intensidad del sentimiento religioso creador, que se manifestó en el hasidismo entre 1750 y 1800. De esta época también extraemos los términos de expresión religiosa que provienen del hasidismo tales como *Hitlababut*, «entusiasmo» o «éxtasis» (EUFORIA), o *Hitbazkut*, «autosustentación». SCHOLEM, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Op. Cit., 368.

110. SCHOLEM, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Op. Cit., p. 370.

Existe otro concepto para los hasídicos que es el del sufrimiento, la idea de ser libre a través del abatimiento. Porque según Scholem, el pueblo sufre porque Dios «comprende» el sufrimiento y trata de aliviarlo, pero en verdad no hay nada más humano que este sentimiento y nada que una más a los hombres que este pesar.

Había en Clarice Lispector, como en el creador del hasidismo, un cierto desprecio por la erudición. La escritora Nélida Piñón –amiga personal de Clarice– cuenta que estando en la Pontificia Universidade católica de Río de Janeiro, con ocasión de un simposio sobre su obra, se levantó repentinamente y salió fuera de la sala. Nélida Piñón la siguió hasta el bar y, en un momento, Lispector se volvió hacia ella y le dijo: «Diga a eles que se eu tivesse entendido uma só palavra de tudo o que disserem, eu não teria escrito uma única linha de todos os meus livros.»¹¹¹ También son conocidas todas las dudas que la escritora mostró hacia los movimientos sionistas, sobre la idea de que los judíos pudieran ser un pueblo escogido o hacia cualquier tipo de religiosidad ligada a la sinagoga. Fue siempre una mujer independiente, pero no por ello dejó de ser fiel a las enseñanzas de sus padres, y se hizo enterrar en el cementerio judío de Cajú. En su lápida, siguiendo la costumbre de su pueblo, se grabó una frase, verdadero resumen del mundo clariceano: «*Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria*».¹¹²

111. PIÑÓN, Nélida *O pão de cada dia*, Rio de Janeiro, 1992, p.91.

112. Esta frase procede de su libro *A Paixão Segundo G. H.*, Edit. Sabiá, Rio de Janeiro, 1964, p. 15.

1.3.2. La máscara, el rostro, el misterio

*Clarice
veio de um mistério,
partiu para outro.*

*Ficamos sem saber a
essência do mistério.
Ou o mistério não era essencial,
era Clarice viajando nele.*

—Carlos Drummond de Andrade—

En las primeras páginas de la primera biografía que hizo de Clarice Lispector, Nádía Battella Gotlib menciona que su primera visión de ella fue la imagen de una mujer buena, simple y sin misterios, pero por el contrario, Lispector siempre conservó un distanciamiento muy respetuoso, por lo que la imagen que tenemos de ella es como si la rodeara un aura de misterio, intocable y que favorecía así a ciertas mistificaciones que se han formulado sobre su personalidad: «belíssima, sobretudo na mocidade; em qualquer época, sedutoramente atraente; anti-social, esquisita, complicada, difícil, mística, bruxa...»¹¹³ Uno de sus amigos, el escritor y psiquiatra Hélio Pellegrino reconoce en ella «una personalidad lisérgica».¹¹⁴ Cualquier intento por develar sus secretos adquiere carácter épico. «Elegir la propia máscara es el primer gesto voluntario humano. Y es solitario», señaló Lispector.¹¹⁵

En los siguientes apartados se abordará en rasgos generales las razones por las cuales esta autora era considerada como mística, casi bruja, mostrando siempre diferentes máscaras ante su mundo, máscaras que creaba a través de la literatura, y que fueron de cierta manera, constantes en sus obras como lo son los animales, el lenguaje corpóreo y los halos de misterio que rodeaban su obra.

113. BATTELLA, Gotlib Nádía, *Clarice uma vida que se conta*, Op. Cit., p. 52.

114. BATTELLA, Gotlib Nádía, en «Perfiles de Clarice Lispector», Diario *El Litoral*, Sábado 03 de noviembre de 2007, en <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2007/11/03/arte/ARTE-01.html>.

115 MATUS, Álvaro en el Diario *El Mercurio*, Revista de Libros, Santiago de Chile, 2006, citado en <http://tokland.com/blog/?=775>. Consultada en junio de 2008. Y la misma frase la cita Nádía Battella Gotlib al comenzar su biografía *Clarice, uma vida que se conta*, Op. Cit. p. 58.

1.3.2.1. Rostro animal: la brujería, bestiario clariceano

*Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia.
Os bichos me fasttasticam.
Eles são tempo que não se conta.
Pareço ter certo horror daquela criatura viva que não é humana
e que tem meus próprios instintos embora livres e indomáveis.¹¹⁶*

–Clarice Lispector–

Una constante en la obra de Clarice Lispector son los animales. Desde muy pequeña, aproximadamente a los nueve años, estaba rodeada de animales diversos en su casa de Recife: gatos y gallinas, después llegaron un perro italiano de nombre Dilermando, uno americano llamado Jack y una monita, Lisete. También habrá otros, la rata Fátima, el perro Bruno Barbieri de Monteverdi y una perra Bolinha. Pero su obra está llena de conejos y hay también un león, monos, peces, búfalos, cucarachas, palomos, lagartijas, pericos, ratas, caballos, patos, siempre mostrándolos con una carga instintiva, salvaje y pura.¹¹⁷

En varias entrevistas le preguntaron el porqué de su amor por los animales y ella misma respondía: «Somente quem teme a própria animalidade não gosta de bichos. Eu adoro. Talvez seja porque sou de sagitário, metade bicho».¹¹⁸ También añade en un pequeño libro compilado por Berta Waldman «Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais criatura, si eu ou o bicho.»¹¹⁹

Hélène Cixous también menciona sobre el reino animal lo siguiente: «Ella no podía vivir sin su perro. Es decir sin su misterio de amor, un misterio encarnado, y acariciable. Sin su filosofía sin palabras».¹²⁰ Ponemos especial atención al estudio de Cixous en el sentido de presentar al reino animal como reflejo

116. BATTELLA, Gotlib Nádia, *Clarice uma vida que se conta*, Op. Cit., p. 72.

117. BATTELLA, Gotlib Nádia, *Clarice uma vida que se conta*, Op. Cit., p. 73-74.

118. *Idem*

119. WALDMAN, Berta, *Clarice*, Brsiliense, São Paulo, 1983, p. 12.

120. Cixous, Hélène, «Ver a no saber», en VVAA *Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y del silencio*, Revista *Anthropos*, Barcelona, 1997. Extra 2, p. 45.

de la autora, de su mirada al mundo a través de la mirada del perro como un misterio de amor. Este misterio es el que analizaremos a continuación.

Los primeros personajes animales que se presentan en su literatura son las gallinas, *El huevo y la gallina* es el primer cuento donde la incluye. De este cuento se han hecho diversos análisis de utilización del símbolo gallina. En entrevista ella misma dice:

MC: «*O Pensamento de Laura Galinha*» ya no lo hiciste para ellos.

– No. Lo hice porque las gallinas siempre me han impresionado mucho. Cuando era pequeña miraba mucho a las gallinas, durante mucho tiempo, y sabía imitar como picaban el maíz, imitar cuando estaban enfermas y eso siempre me impresionó terriblemente. Además me siento muy unida a los animales, terriblemente. La vida de una gallina es hueca... ¡Las gallinas son huecas!¹²¹

Carlos Mendes de Sousa dedica un capítulo de su tesis doctoral sobre Clarice Lispector a hablar de esta figura. Según Sousa, los textos donde aparece una gallina se encuentran al servicio de dos tópicos: la devoración y la maternidad. Es más, describe este proceso que tiene con los animales como un mirar humano:

Deve perspectivar-se o olhar humano dos bichos em função de uma amplitude conceptual que enforma a obra da autora. A consequência maior desse quase devir-humano (que é afinal o inapercibido devir-animal do próprio animal) é o exemplo que condensa o valor filosófico de uma vida.¹²²

Cixous también aborda el tema de la maternidad en este cuento, de una madre «gallina» que ama sin conocer el huevo y es a través de la mirada de la madre que llega a la identificación de ella misma:

Ella quería amar como se ve: sin poseer, acercándose. Como la gallina ama sin saber el huevo. Abstracta, abstraída. Pero le es más sencillo a la gallina amar distraída (el huevo) que a la madre amar bien al hijo. [...] Si la madre es buena, es decir, iniciada, mirará al hijo con la mirada más respetuosa indirecta: una mirada vacía, la mirada de una ventana, o de una vaca rumiando el misterio de la maternidad. [...] No se trata de abandono, sino de levedad.¹²³

121. LISPECTOR, Clarice, *Declaraciones...* En VVAA Clarice Lispector. *La escritura del cuerpo y del silencio*, Op. Cit. p. 23.

122. MENDES DE SOUSA, Carlos *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*, Centro do estudos Humanisticos. Universidade do Minho, 2000, p. 145-147.

123. Op. Cit., CIXOUS, Hélène... p. 45.

En su adolescencia, Clarice Lispector se percató de las diferencias entre los animales y los seres humanos. Se da cuenta que el animal puede tener diferentes máscaras, y lo demuestra en su literatura, donde un lobo puede actuar como lobo, o como hombre, por ejemplo. «Num jogo de máscaras, com a glorificação de loucura como princípio da sabedoria, e da esquizofrenia como «princípio de toda arte, de toda fantasia».¹²⁴ Además el contacto «mental» con los animales le llevaba a entender el lado más sensible de los seres humanos, el lado intuitivo de sus acciones.

El huevo y la gallina es considerado por Mendes de Sousa como una metáfora de la creación. El huevo como nacimiento de la gallina deja entrever marcas surrealistas, además de un sentido onírico. «No ovo encontrar-se-ia a possibilidade de um modelo onde simultaneamente se concebesse a abertura e o fechamento – lugar de uma inscrição de totalidade e derivação.»¹²⁵

Esta posibilidad de poder crear un mundo a su manera donde los personajes son los animales, lo aprendió como hemos visto desde muy pequeña. Fue tan importante esa presencia de los animales, que las incluyó como figura literaria en sus cuentos, por ejemplo *El huevo y la gallina*, leído por la misma Clarice en el Primer Congreso Mundial de Brujería, realizado en Bogotá, Colombia, del 24 al 28 de agosto de 1976.¹²⁶ Su conferencia se llamó «Literature and magic» y en la introducción hecha por la autora cuando presentaba este cuento en el Congreso, decía:

Tengo poco que decir sobre magia. Realmente creo que nuestro contacto con lo sobrenatural debe hacerse en silencio y en una profunda meditación solitaria. La inspiración, en todas las formas del arte, tiene un toque de magia, porque la creación es una cosa absolutamente inexplicable. Nadie sabe nada sobre ella.¹²⁷

124. BATTELLA, Gotlib, Nádia, *Clarice uma vida que se conta*, Op. Cit., p. 142.

125. MENDES DE SOUSA, Carlos, *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*, Op. Cit., p. 149.

126. «La mujer que en 1976 participó en un congreso de brujería en Colombia era esquiva, tierna, bellísima, de una belleza extraña, con su rostro anguloso, los ojos un poco rasgados, vivos y perplejos, que parecían mirar hacia fuera, hacia el cielo y el infierno, pero sobre todo hacia dentro.» HATOUM, Milton, «Pasión y delirio y en Clarice Lispector», *Babelia, El País*, 28 de septiembre de 2002.

127. VVAA, *Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y del silencio*, Op. Cit., p. 22.

Según Olga de Sá este cuento es un texto mágico, con una textura despojada y que es objeto de muchos análisis: «Clarice Lispector dizia-se mágica. Sua magia, porém realizava-se no jogo da linguagem, na criação de um “logos” pessoal e, sob certos aspectos, fascinante, da escritura».¹²⁸ La misma Clarice Lispector en entrevista con Edgar Pereira definió su escritura como que «escreve em transe»:

ARS: ¿Sabías que Clarice es una bruja tremenda? (risas)

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, quizás, me mandaron una invitación para participar en el Congreso de Brujería de Colombia. Me invitaron y fui.

MC: La única bruja brasileña. (risas)

ARS: Pero cuenta tus relaciones con la brujería, Clarice. Si tuvieses que introducir al lector en esos misterios, ¿cuáles serían los datos?

¡No hay, no hay!

JS: ¿La idea de la brujería nació del crítico y tú no la desarrollaste?

No, no. No tuvo consecuencias, tampoco me acostumbré al clima de Bogotá, en Colombia. Tenía dolor de cabeza y un día me encerré en el cuarto, sola. No cogía el teléfono, sólo llamaba para pedir comida y bebida. Me parecía muy aburrido. Me aburro fácilmente de las cosas...

ARS: ¿Cómo fue tu presentación allí?

Dijeron que querían un texto mío. Yo no sabía hacer un texto sobre brujería porque no soy bruja, ¿no? Entonces traduje al inglés «O ovo e a galinha». 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.¹²⁹

Si recordamos, cuando Clarice Lispector comenzó a colaborar en la prensa con recetas femeninas, contaba en un artículo sobre «cómo matar a las cucarachas». Nadia Batella menciona que es aquí una especie de bruja, hechicera. «A narradora-bruxa depura sua ação alquímica: Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe.» E ao acordar, é como se tivesse passado por um ritual noturno,

128. DE SÁ, Olga, *A escritura da Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 214.

129. VVAA., *Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y del silencio*, Op. Cit. p. 23.

mágico, místico, «em nosso nome».¹³⁰ Y la misma Batella explica que *Donde estuvisteis de noche*, trata de brujería.¹³¹

Clarice Lispector era una mujer de supersticiones. Creía en el poder de ciertos números (5, 7 ó 13). Y ella misma, al dictarle sus textos a Olga Borelli hacia el final de sus días le pedía que contara siete espacios en los párrafos y finalizar en la página 13:

Por vezes, a bruxedo existe explicitamente no texto, povoado de seres estranhos em rituais de intensa energia, em magia negra. Outras vezes, existe sub-repticiamente, como um procedimento narrador que engana quem Lê. Nesse caso, agindo como mulher-maldosa a maquinar suas receitas assassinas e a mexer o seu calendeirão de líquidos fatais, a escritora tente fisgar o leitor medianete a sua arte diabólica e dissimulada do contar.¹³²

Bruja o no, Clarice Lispector tiene ese lado místico que ella misma convier- te en misterio. El término brujería y cartomancia van de la mano. Nádia Battella Gotlib nos dice que Lispector era supersticiosa, es una constante en sus obras. Se confirman estas suposiciones al leer el final de Virginia y Macabéa (*O Lustre* y *A Hora da Estrela*, respectivamente), pero además, a Lispector le gustaba ser misteriosa¹³³ y detestaba las entrevistas. Cixous escribió que la metonimia era su magia delicada.¹³⁴

«Quem é aquela que não foi, mas poderia ter sido?»¹³⁵, se preguntaba Clarice Lispector, según, Nádia Battella Gotlib, quien aclara en su libro que la autora es un misterio mismo.

130. BATTELLA Gotlib, Nádia, *Clarice uma vida que se conta*, *Op. Cit.*, p. 282.

131. *Ibidem*, p. 246.

132. *Ibidem*, p. 427.

133. Nádia Battella Gotlib menciona para la revista *Clarín* en Buenos Aires, cuando publicó su entrevista en castellano, que fue difícil hacer una biografía sobre Clarice Lispector:

—¿Cuáles fueron las principales dificultades para la realización de la investigación?

—La propia Clarice, porque ella mentía muchísimo respecto de su vida. Tuve que montar la historia dejando de lado y cuestionando todos los datos que Clarice había dado, porque ella intentaba borrar todas sus huellas. (Citado en LUJÁN Picabea, María, «Clarice Lispector era ambigua e inclasificable» en www.clarin.com, 05 de septiembre de 2007).

134. CIXOUS, Hélène, *Op. Cit.*, p. 46.

135. BATTELLA, Gotlib, Nádia, *Clarice uma vida que se conta*, *Op. Cit.*, p. 115.

1.3.2.2. Rostro humano: el lenguaje corpóreo, otredad

La eterna búsqueda del artista, la búsqueda de sí mismo a través de sus obras, se hace más nítida en la obra de Clarice Lispector, donde encontramos una constante reflexión sobre el lenguaje y sobre todo, sobre los límites de la palabra, puesto que ella decide: «traducir el misterio, lo que carece de nombre».¹³⁶ Es decir, expresar en términos racionales, conceptuales, lo que percibirán sus personajes tras una mirada al más allá. A los personajes de Clarice Lispector les basta con saber mirar y entender esos signos de una realidad subyacente.

Cuando la presión de lo cotidiano se vuelve demasiado grande, entonces los personajes de la autora necesitan el aislamiento y la despersonalización, para así, en esa fuga ser libres; «Todo momento de hallar es un perderse a uno mismo.» (Lispector, 2005, *La pasión según G. H.*, 15) Así, como dice la doctora Elena Losada «Lo cotidiano se transforma así en la puerta del misterio».¹³⁷

Este aislamiento lleva así a la introspección a partir de la conciencia de la propia soledad. Ésta es una constante en toda la obra de Clarice Lispector. La conciencia humana encontrará su contrapunto en la sólida plenitud de los objetos y de los animales. A diferencia de Virginia Woolf, Clarice Lispector se despersonaliza y acentúa la tensión entre la necesidad de expresión y la tentación del silencio. Este aspecto también es estudiado por Hélène Cixous, en el poder del silencio sobre el pensamiento: «El silencio es tal que ni el pensamiento piensa».¹³⁸ Aspecto que profundizaremos en su correspondiente apartado.

El lenguaje es el punto de partida y las palabras deben ser capaces de congelar aquel instante en que se pueda describir el mismo momento:

136. LOSADA, Elena, en entrevista, *Op. Cit.*

137. *Ibidem.*

138. Cixous, Hélène, «Ver a no saber», en *Op. Cit.*, p. 7.

Hay muchas cosas por decir que no sé cómo decir. 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. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 31)

A esta materia prima de las palabras le llama *it* (neutro vivo), y descubrirá en él la propia esencia más allá del disfraz humano, con lo que llegará la máxima expresión, a la comunión con esta esencia, cuando, al encontrarla, el yo individual se funda en el todo:

Lo que yo veía era la vida mirándome. Cómo llamar de otro modo a aquello horrible y crudo, materia prima y plasma seco, que estaba allí mientras yo retrocedía hacia dentro de mí en náusea seca, yo cayendo siglos y siglos en el lodo –era lodo y ni siquiera lodo ya seco sino lodo aún húmedo y aún vivo era lodo donde se movían con lentitud insoportable las raíces de mi identidad. (Lispector, 2005, *La pasión según G.H.*, 52)

Este aspecto se analizará en profundidad más adelante. Importante es saber que en este descubrimiento de la propia esencia de las cosas logra un arreglo interno, es decir un cierto ordenamiento de los elementos y objetos cotidianos del mundo exterior. Su objetivo inconsciente es salir de este aislamiento anteriormente señalado por medio de una alegría estética construida a partir de determinadas experiencias y percepciones urbanas. Este placer estético está acompañado de su vivencia íntima, que establece con el mundo sensible y que evoca a través de palabras que discurren en sus obras, para que al final, la construcción de sus frases permita la posibilidad de una mirada nueva sobre las cosas del mundo.

Cixous dice sobre el cuento *El buevo y la gallina* que es el resultado de la tensión entre él y yo, entre el arriba y el abajo, el interior y el exterior, la libertad y el miedo. Esta tesis mantiene Cixous al hablar de la obra de Clarice Lispector, en *La risa de la medusa*, donde sostiene que el pensamiento siempre ha funcionado por oposición: «Palabra / Escritura. Alto / Abajo».¹³⁹

139. CIXOUS, Hélène, «La hora de Clarice Lispector» (A la luz de una manzana –E lautor en verdad) en *La risa de la medusa*, Ensayos sobre la escritura, Traducción de A.M. Moix, Anthropos, Barcelona, 1995, p. 14.

Una parte de esta nueva mirada que tiene Clarice Lispector para con las cosas también es dada por la *alegría*, que para ella era una manera más de acercamiento con el mundo, una aproximación que tenían también sus personajes gracias al contacto con el otro:

Era la levísima embriaguez de andar juntos, la alegría como cuando se tiene la garganta un poco seca y se ve que por admiración se estaba con la boca entreabierta: ellos respiraban de antemano el aire que estaba por delante, y tener esa sed era el agua misma para ellos. Andaban por calles y calles hablando y riendo, hablaban y reían para dar materia y peso a la levísima embriaguez que era la alegría de su sed. (Lispector, 2004, *Revelación de un mundo*, 249).

Esta es la misma alegría que encontró cuando, en su infancia, leyó *As Reações de Narizinho*, de Monteiro Lobato como ya mencionamos anteriormente. Recordemos lo que afirma en el *Jornal do Brasil* en su artículo «Fidelidade» y que recordamos a continuación:

Quanto a mim, continuo a ler Monteiro Lobato. Ele deu iluminação de alegria a muita infância infeliz. Nos momentos difíceis de agora, sinto um desamparo infantil, e Monteiro Lobato me traz luz.¹⁴⁰

La alegría es una constante más que estudiaremos en su obra completa para situar a la otredad como parte de este proceso de escritura.

El discurso de Clarice Lispector está situado en el nivel filosófico sensualista o de corporeidad, como profundizaremos en los capítulos siguientes. A grandes rasgos señalaremos ahora a modo de breve resumen, algunas constantes de su lenguaje y de su escritura:

1. Capacidad de nombrar las cosas.
2. El lenguaje como forma de comunicación o no-comunicación, otredad.
3. Nombramiento y lenguaje llevan al ámbito del misticismo, magia y misterio.

140. BATELLA, Gotlib, Nádia, *Clarice uma vida que se conta*, Op. Cit., p. 108.

Los personajes de la autora, partirán siempre de su *yo* para llegar al *otro* y establecer una *otredad* con el mundo. La doctora Elena Losada señala que uno de los grandes temas de Clarice es el lenguaje: «La búsqueda de una palabra que diga más que la palabra dice. Lispector busca cómo eliminar esa costra de cotidianidad, de vulgaridad, elemento simplemente de comunicación primaria, que el lenguaje va adquiriendo.» Los personajes se encuentran solos, sin halo de contacto y como «encapsulados» cada uno en su propio mundo: incomunicados por muchos motivos, pero entre ellos, por el lenguaje, por la imposibilidad de que el lenguaje sirva realmente como un vehículo de comunicación.¹⁴¹ Debe traducir así lo que carece de nombre, como dice Losada «debe traducir el misterio». Berta Waldman añade que la forma como la autora está conectada a las cosas es estar adherida a ellas:

Isso a aproxima de uma linguagem fundada no ser, aderida à própria essência dos seres e das coisas, de tal modo que, ao ser acionada, revela-se não a ausência inerente ao símbolo, mas a presença o corpo inteiro, vivo.¹⁴²

Antonio Maura al hablar de la escritura de Lispector, se refiere a su forma de acceder a través del lenguaje, «a un espacio fundamentalmente mágico, a un ámbito que me atrevería a calificar de sagrado, a ese centro pleno –de ser y de nada– que todo hombre, toda mujer, lleva en sí mismo, en su más recóndita entraña.»¹⁴³

Sobre su *literatura con el cuerpo* han hablado muchos críticos. En el año 1997 se publicó un número temático de la revista *Anthropos* sobre Clarice Lispector titulado precisamente: «La escritura del cuerpo y el silencio», donde diversos estudiosos de la autora, concluyen que ella no escribía con la mente,

141. LOSADA, Elena, en entrevista. *Op. Cit.*

142. WALDMAN, Berta, *Clarice Lispector*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1983, p. 69-70.

143. MAURA, Antonio, Texto de la conferencia por ocasión del lanzamiento el 19 de diciembre de 1997 en el Centro de Estudios Brasileños de Barcelona, del número especial de la Revista *Anthropos* dedicado a Clarice Lispector.

sino con el cuerpo. «Es el cuero sacralizado el que se hunde en la marea del lenguaje y del tiempo para arrancar palabras como quien pesca en lo desconocido».¹⁴⁴ Es un estudio que relaciona la modernidad y el orden corpóreo, Miramontes hace una comparación entre Lispector y otras autoras,¹⁴⁵ y en ella concluye que su forma de anclaje en la realidad en un orden simbólico es lo que les hace escribir desde otra temporalidad. Las autoras resignifican lo humano recuperando la materialidad en la particularidad de los cuerpos, en su vulnerabilidad, en su limitada temporalidad, en lo que tienen de narrable. La escritura como fuente del misterio es: «Escribir: rozar el misterio, delicadamente con la punta de la palabras procurando no aplastarlo a fin de des-mentir»,¹⁴⁶ como señala Cixous.

En el presente estudio nos basaremos en el concepto de la náusea filosófica de Merleau-Ponty, para incorporar una filosofía sensualista en la medida en que el sujeto moderno, en este caso, los personajes de Clarice Lispector, encarnan el lenguaje en el cuerpo, mostrándonos así, una literatura hecha desde la percepción, la sensación y el papel del cuerpo como anclaje de la realidad.¹⁴⁷ Analizaremos después la náusea que les reafirmará su existencia ante el mundo a partir de la creación del suyo propio. Sin embargo, desarrollaremos más el concepto de la náusea filosófica según Jean-Paul Sartre como incapacidad de comunicarse con el mundo. Esta náusea la sienten también los personajes de Lispector, quienes además desarrollan una espiritualidad, que como veremos, parte del plano filosófico para llegar a un nivel corporal: «Un choque de otredades que va a producir su inconexión de que el mundo es incognoscible y los otros seres son comunicables,

144. *Ibidem*.

145. MIRAMONTES M. Ana, *Oscilaciones estéticas en la narrativa de cuatro autoras sudamericanas: Norah Lange, María Luisa Bombal, Armonía Somers y Clarice Lispector*. Tesis doctoral de filosofía presentada a la Universidad de Pittsburgh, 2005.

146. CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa*, *Op. Cit.*, p. 159.

147. En palabras de Miguel Cossío Woodward, en entrevista 7 de enero del 2005, Universidad Iberoamericana, México, D.F.

que sólo a partir de la apertura hacia lo otro, se logra la identificación».¹⁴⁸
Una asimilación del mundo, de la realidad, de las circunstancias y de su ser en el mundo.

¹⁴⁸ *Ibidem.*

CAPÍTULO II

ESTRATEGIAS TERRITORIALES: LOS SUJETOS DE LA CIUDAD

*Llegará la hora de morir de nostalgia de Brasil.
Volveré vía Nueva York, donde me quedaré dos
semanas, perdiéndome entre la multitud.
La multitud de Nueva York es el medio más fácil
para estar solo.*

—Clarice Lispector—
«Mi próximo y emocionante viaje por el mundo»,
en *Aprendiendo a vivir*, 2007, p. 146.

2.1. Cultura de la Ciudad

El advenimiento de la era del maquinismo ha provocado inmensas perturbaciones en el comportamiento de los hombres, en su distribución sobre la tierra y en sus actividades mismas; movimiento irrefrenado de concentración en las ciudades al amparo de las velocidades mecánicas; evolución brutal y universal sin precedentes en la historia. El caos ha hecho su entrada en las ciudades.

—Le Corbusier, *Los principios del urbanismo*—¹

La escritora de posguerra, Clarice Lispector desarrolló su obra en un periodo en el que empezaba a asumirse la condición metropolitana como medio para estimular las acciones sociales. Siguiendo a Weber («Die Stadluft macht frei», el aire de la ciudad te hace libre) el nomadismo urbano comienza a establecerse como forma de vida. París fue la ciudad pionera en aplicar estos conceptos: *dérivé* (derivar, vagar) y *flâner* (vagabundear), dentro del llamado situacionismo. Guy Debord integró estas dos acciones en un solo concepto que denominó *détournement*:²

La noción de deriva formulada por Guy Debord a los veintiún años durante el periodo de formación del grupo de la Internationale Retriste (1952), posteriormente teorizada en su conocido texto de 1956 y relacionada con un

1. LE CORBUSIER, *Los principios del urbanismo*, Editorial Ariel, 1ª. Impresión, Barcelona, 1999.

2. Relacionada con la deriva, encontramos la noción de *détournement* («el lenguaje fluido de la anti-ideología», como lo llamaba Debord) consistente en la apropiación y reorganización creativa de elementos preexistentes p. 26 de Andreotti, Libero «Introducción: la política urbana de la Internacional situacionista (1957- 1972), en *Situacionistas*, Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona, 1996.

levantamiento psicogeográfico de la ciudad de París y con los juegos, tiene un antecedente en el deambular surrealista, que es una de las principales actividades del primer periodo del grupo bretoniano, con las narraciones de los sueños, la escritura automática, los conceptos de azar y de coincidencias, y los juegos colectivos.³

Charles Baudelaire a finales del siglo XIX ya había planteado al *flâneur* como el ser que camina por la ciudad perdiendo el tiempo deliberadamente, a través de lo cual uno alcanzaba una conciencia crítica del potencial lúdico de los espacios urbanos y de su capacidad de generar nuevos deseos:

La *Flânerie* y el mito de París derivan de una larga tradición literaria que se remonta a Nerval y a Baudelaire, hasta llegar a Apollinaire y Walter Benjamin; pero es el grupo de Breton en particular el que evidencia dentro del espacio urbano la espera tensional de lo maravilloso y desconocido mediante vibrantes «nodos» en los cruces de calles, cuya energía oculta se revela a quien la solicita.⁴

La actitud originaria del ser humano ante el mundo es sensorial, lo que facilita la identificación con su entorno inmediato. Así, el individuo crea organizaciones para adaptarse y usa el entendimiento como órgano de defensa, según George Simmel, filósofo especializado en el estudio de las ciudades. Él mantenía que el ser humano crea estas organizaciones frente al desarraigo con el que le amenazan las corrientes y discrepancias de su medio ambiente externo.⁵ Forzado a defenderse, el individuo se vale de la racionalidad como «preservativo de la vida subjetiva frente a la violencia de la gran ciudad».⁶ El nuevo urbanita se convertía paulatinamente en un «yo» moderno. En sus estudios, Simmel se centrará en el arte y en la estética como espíritu de la ciudad,

3. BANDINI, Mirilla, «Referentes surrealistas en las nociones de deriva y de psicogeografía del entorno urbano situacionista» en *Situacionistas* editado por el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 1996, p. 40.

4. BANDINI, Miilla, «Referentes surrealistas en las nociones de deriva y de psicogeografía del entorno urbano situacionistas», *Op. Cit.*, p. 42.

5. SIMMEL, George, «Las grandes urbes y la vida del espíritu», *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Editorial Península, 1996, pp. 248.

6. *Idem.*

una ciudad con su arquitectura y sus espacios establecidos, pero dirigidos hacia la construcción de una modernidad.⁷

De esta manera, surge un «espíritu occidental» que determinará el perfil de las grandes ciudades de acuerdo a las categorías del ideario burgués: cierta mentalidad técnica, científica y positivista. Como afirma Simmel, debido a la precisión matemática del monetarismo, la sociedad ha llegado a la relación con los elementos de la vida con una precisión, con la seguridad en la determinación de igualdades y desigualdades, y con un carácter inequívoco en los acuerdos y convenios. Al igual que desde un punto de vista externo se ha generado una difusión generalizada de los relojes de bolsillo.⁸

En efecto, se crearon nuevos valores y necesidades, nociones abstractas como el tiempo y el dinero empezaron a percibirse como unidades tangibles. Irónicamente, frente al deseo insaciable del ser humano por organizarse en grupos con horarios fijos y salarios determinados, estas necesidades creadas conforman al mismo tiempo un caos interminable. Uno de los motivos de la creación estética en medio de esta nueva concepción consistía en crear dentro de esta masa caótica nuevas impresiones, ideas y sugerencias. Una marca del hombre, donde su unidad interior creciera en la medida en que se duplicara sus condiciones humanas, tanto en el medio material, como su problemática de existencia.⁹ La ley de la entropía y la extropía se cumple en varios aspectos. En vez de ser de dentro hacia fuera, el exterior marca al hombre en sus interacciones con el resto de la gente:

Desde cada punto en la superficie de la existencia, por mucho que parezca crecer sólo en y a partir de ésta, cabe enviar una sonda hacia la profundidad del alma; que todas las exteriorizaciones más triviales están finalmente ligadas por medio de líneas direccionales con las últimas decisiones sobre el sentido y el estilo de vida.¹⁰

7. FORTUNA, Carlos. «Simmel e as cidades históricas italianas», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, no. 67. Dezembro 2003, p. 101.

8. SIMMEL, George, «Las grandes urbes y la vida del espíritu», *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, *Op. Cit.*, p. 250.

9. FORTUNA Carlos, «Simmel e as cidades históricas italianas», *Op. Cit.*, p. 111.

10. SIMMEL, George, «Las grandes urbes y la vida del espíritu», *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, *Op. Cit.*, p. 251.

La puntualidad y la exactitud comienzan a ser vitales para los ciudadanos de la ciudad. Aparece ya en el siglo XIX en el ser humano el fenómeno anímico de la indolencia, reflejado en el *Oblomov* de Iván Goncharov, novela que narra la historia de un noble joven y generoso incapaz de hacer nada con su vida, tratando de evitar los problemas, las propuestas y las obligaciones que le lleguen del exterior. También aparece la rebelión revolucionaria contra el trabajo que todo lo domina propio de capitalismo del siglo XIX, basta mencionar por ejemplo *El derecho a la pereza* de Paul Lafargue: «En la sociedad capitalista, el trabajo es la causa de toda degeneración intelectual, de toda deformación orgánica».¹¹ Términos como «estrés urbano» son frecuentes en el vocabulario de la gente. George Simmel señala como la esencia de la indolencia al embotamiento frente a las diferencias de las cosas, no en el sentido de que no sean percibidas, como sucede en el caso del perezoso, sino de modo que la significación y el valor de las diferencias de las cosas y, con ello, las cosas mismas, son sentidas como nulas. El hombre comienza a sentirse insatisfecho, a no sentirse bien con lo que tiene y con lo que hay de bueno en él. George Simmel apuntó a las grandes ciudades como auténticos parajes de la indolencia: «Los nervios descubren su última posibilidad de ajustarse a los contenidos y a la forma de vida de la gran ciudad en el hecho de negarse a reaccionar a ella».¹² El urbanita se relaciona con el mundo mediante actitudes de reserva, como una forma de defensa contra lo urbano:

La cara interior de esta reserva externa no es sólo la indiferencia, sino... una silenciosa aversión, una extranjería y repulsión mutua, que en el mismo instante de un contacto más cercano provocado de algún modo, redundaría inmediatamente en odio y en lucha.¹³

11. LAFARGUE, Paul, *El derecho a la pereza*, consultado en junio de 2008 en <http://www.marxists.org/espanol/lafargue/1880s/1883.htm#topp>.

12. *Ibidem*, p. 253.

13. *Idem*.

La proxémica o estudio de los espacios puede ser útil en este contexto, debido a que esta materia es de trascendencia en las relaciones humanas y en general con el mundo.¹⁴ Los historiadores brasileños José de Moraes y V. Geraldo enfocaron este proceso en Río de Janeiro y sus observaciones finales fueron las siguientes:

A medida que as cidades cresciam, o espaço físico se tornava muito restrito para os novos habitantes. Algumas delas ultrapassaram seus limites históricos tradicionais, absorvendo aldeias e bairros rurais distantes. Muitas, por questões geográficas, iniciaram um processo de incipiente verticalização no final do século.¹⁵

Es tan importante el espacio de cada individuo que al sentir la invasión se produce un rechazo que puede degenerar en violencia. Instintivamente y como medida de protección, el ser humano se vuelve apático o indiferente. Según George Simmel, la antipatía y la indiferencia son los dos peligros de la gran ciudad, vivir sin orden ni concierto:

La antipatía provoca las distancias y desviaciones sin las que no podría ser llevado a cabo este tipo de vida: su medida y sus mezclas, el ritmo de su surgir y desaparecer, las formas en las que es satisfecha, todo esto forma junto con los motivos unificadores en sentido estricto el todo inseparable de la configuración vital urbana.¹⁶

14. El término proxémica fue introducido por el antropólogo Edward T. Hall en 1963 para describir las distancias medibles entre la gente mientras estas interactúan entre sí. Hall notaba que la distancia social entre la gente está generalmente correlacionada con la distancia física y describía cuatro diferentes tipos de distancia: distancia íntima para abrazos, contacto físico o murmullos (15-45 cm, 6-18 pulgadas), distancia personal para interacciones entre buenos amigos (45-120 cm, 1,5-4 pies), distancia social para interacciones entre conocidos (1,2-3,5 m, 4-12 ft), distancia pública para los discursos o apariciones en público (más de 3,5 m, 12 pies). Hall hacía notar que diferentes culturas mantienen diferentes estándares de espacio interpersonal. En las culturas latinas, por ejemplo, esas distancias relativas son más pequeñas, y la gente tiende a estar más cómoda cerca de los demás. En las culturas nórdicas es lo contrario. Darse cuenta y reconocer estas diferencias culturales mejora el entendimiento intercultural, y ayuda a eliminar la incomodidad que la gente puede sentir si siente que la distancia interpersonal es muy grande o muy pequeña. Las distancias personales cómodas también dependen de la situación social, el género y la preferencia individual.

15. GERALDO V. e DE MORAES, JOSÉ, *Cidade e cultura urbana na Primeira República*, Atual Editora, Brasil, 1995, p. 15.

16. SIMMEL, George, «Las grandes urbes y la vida del espíritu», *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Op. Cit., p. 254.

Un mundo en el que los individuos no tienen posibilidad de desarrollar sus espacios propios es un mundo en el que reina la antipatía y la indiferencia recíproca. Necesitamos entonces de un hueco por dónde respirar, dónde desarrollarnos de manera auténtica. En esta búsqueda, los hombres se unen en círculos con intereses colindantes y forman grupos por la necesidad de pertenecer a un círculo mayor:

Así comienzan los grupos políticos y familiares, así las formaciones de partidos, así las comunidades de religión; el automantenimiento de agrupaciones muy jóvenes exige un estricto establecimiento de fronteras y una unidad centrípeta y no puede por ello conceder al individuo ninguna libertad y peculiaridad de desarrollo interno y externo.¹⁷

Nelson Goodman mantiene que los mundos que creamos son como imágenes, reflejos de una realidad exterior y considera que «nuestros mundos son precisamente todas las descripciones, las representaciones y las percepciones correctas del mundo, así como las maneras-en-que-el-mundo-es, o simplemente las versiones en las que nos parece.¹⁸ Lo que contribuye a crear un cierto orden del mundo propio. En relación con los espacios de las imágenes que percibimos del mundo cotidiano se pueden presentar hechos y estos hechos participan en la construcción de mundos de manera similar a como lo hacen las palabras. Es así, como nuestra imagen cotidiana del mundo es el resultado de la conjunción de descripciones verbales y de representaciones de estas imágenes.¹⁹

Los griegos iban conformando y creando su mundo a través de organizaciones que llamaban *polis*, es, sin embargo con el advenimiento de la *metrópolis* o la *gran ciudad*, cuando surgen nuevos desafíos para el individuo:

La inmensa movilidad y agitación, el peculiar colorido de la vida ateniense se explica a partir del hecho de que un pueblo de personalidades incomparablemente individuales luchase contra la constante presión interna y externa de una desindividualizadora ciudad.²⁰

17. *Idem*.

18. GOODMAN, Nelson. (1978) *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990, p. 21.

19. *Ibidem*, p. 142.

20. SIMMEL, George, «Las grandes urbes y la vida del espíritu», *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, *Op. Cit.*, p. 256.

Esta conciencia creó tensiones y marcó una división entre fuertes y débiles, todos en lucha contra una cada vez más generalizada homogenización de costumbres, hábitos y cultura obligada. Por ello, George Simmel explica que los contenidos y formas de la vida más amplios y más generales están ligados interiormente con las más individuales.²¹ En cuanto a la gran ciudad de hoy en día, George Simmel la compara con una telaraña: la ciudad que se extiende por infinitos hilos. Por esto, para la gran ciudad es decisivo que su vida interior se extienda como crestas de olas sobre un ámbito nacional o internacional más amplio.²² La ciudad sólo tendrá esencia en tanto que exista ante todo a partir de la globalidad de los efectos que alcanzan desde su interior más allá de su inmediatez.²³

¿Por qué entonces, los ciudadanos siguen viviendo sobre esta plataforma caótica, si lo que más desean es orden y quietud? Además de no poder dejar las ciudades donde habitan, cada día es mayor la cantidad de sujetos que llegan a vivir en ellas. Hoy una de cada dos personas vive en una ciudad pese a que éstas son cada vez más grandes y conflictivas. Ante este proceso irreversible se ha tomado la decisión de ordenarlas, procurando un ambiente materialmente controlado pero sin restarle a las masas la posibilidad de disfrutarlo. Uno de los objetivos es conservar la individualidad en medio de la aglomeración. ¿Cómo proteger la libertad individual? George Simmel responde que siguiendo las leyes de la naturaleza, el libre albedrío: «La vida de la ciudad ha transformado la lucha con la naturaleza para la adquisición de alimento en una lucha por los hombres, el hecho de que la ganancia no la procura aquí la naturaleza, sino el hombre».²⁴ Ante esta transformación, el hombre tiene dificultades en desarrollar su personalidad y para situarse frente a otro ser humano. De ahí que el arte, las ciencias, y el desarrollo profesional de cada individuo se busca con un espíritu objetivo. Esto significa que en los objetos del eterno cotidiano está materializada una suma de espíritu cuyo acrecentamiento diario sigue el desarrollo espiritual del sujeto sólo muy incompletamente y a una distancia cada vez mayor,²⁵ de ahí que Simmel se

21. *Idem*.

22. *Ibidem*, p. 257.

23. *Idem*.

24. *Ibidem*, p. 258.

25. *Ibidem*, p. 259.

pregunte si hay entonces un retroceso de cultura como consecuencia de la división del trabajo, o si es que con el perfeccionamiento funcional se puede llegar a «atrofiar bastante a menudo su personalidad total».²⁶ Lo importante es que la cultura sigue creciendo pese a todo, pero en el sentido de «cultura de la ciudad»:

Por una parte, la vida se le hace infinitamente más fácil, en tanto que se le ofrecen desde todos lados estímulos, intereses, rellenos de tiempo y conciencia que le portan como en una corriente en la que apenas necesita de movimientos natatorios propios. Pero por otra parte, la vida se compone cada vez más y más de estos contenidos y ofrecimientos impersonales, los cuales quieren eliminar las coloraciones e incomparabilidades auténticamente personales.²⁷

La propuesta de Simmel es que se equilibren y se unan estos polos. Y que nuestra tarea no consista en acusar o perdonar, sino tan sólo en comprender.²⁸

Brasil no se escapó de esta cultura de la ciudad y a finales del siglo XIX y principios del XX comenzaron las transiciones en la cultura urbana y rural mediante un proceso bastante difícil y complejo. V. Geraldo y José de Moraes describieron esta coyuntura:

Se a sociedade brasileira realizava na passagem do século profundas mudanças em diversas dimensões da vida social, transformando no sentido da modernização urbano-industrial, sua concretização na nossa contraditória realidade nacional foi bastante difícil y compleja...permanências históricas se revelavam de modo claro nas metrópoles brasileiras. Por outro lado, outras realidades sobreviveram apenas por conseguirem se adaptar à nova condição urbana, produzindo uma espécie de síntese transitória, mas muitas sucumbiram definitivamente no espaço urbano.²⁹

Así, en Buenos Aires, México, São Paulo y Río de Janeiro, las ideas de progreso, civilización, modernidad y buen gusto eran proyecciones de los mismos conceptos tan en boga en capitales europeas como París y Londres:

26. *Ibidem*, p. 260.

27. *Idem*.

28. *Ibidem*, p. 261

29. GERALDO V. e DE MORAES JOSÉ, *Cidade e cultura urbana na Primeria República*, Atual Editora, Brasil, 1995, *Op. Cit.*, p. 70.

Iriam marcar definitivamente as características, a vida e as construções das principais cidades de nosso país. O desejo incontido de se parecer com a Europa, na forma e no conteúdo, se revelaria de maneira espantosa no Brasil, influenciando profundamente o modo de vida de muitos brasileiros do início deste século.³⁰

La ciudad para Clarice Lispector era «el decorado de las lucubraciones de sus personajes, y el lenguaje la única realidad de su existencia»,³¹ escribe Harold Alvarado Tenorio, como desarrollaremos al final de este capítulo.

30. *Ibidem*, p. 21.

31. ALVARADO Tenorio, Harold, «La presencia de Clarice Lispector», en *La Jornada Semanal*, Domingo 3 de febrero de 2008, *La Jornada*, México, D. F. Consultado en Junio de 2008 de www.jornada.unam.mx/2008/02/03/sem-harold.html.

2.2. Los abismos de Baudelaire

*Baudelaire: el hombre que se siente abismo.
Orgullo, bastión, vértigo: se ve hasta el fondo del corazón, incomparable, incommunicable,
increado, absurdo, inútil, abandonado en un aislamiento total, soportando solo su
propia carga, condenado a justificar absolutamente solo su existencia, y escapando sin
cesar, escurriéndose de sus propias manos, relegado en la contemplación, y, al mismo
tiempo, lanzado fuera de sí a una infinita persecución, a un abismo sin fondo, sin
paredes y sin oscuridad, misterio a plena luz, imprevisible y perfectamente conocido.*

—Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*—

*«Es la formación de una ciudad, la formación de un ser humano dentro de una
ciudad.
Un suburbio que crece, un suburbio con caballos, todo tan vital.
Habían construido un puente, lo habían construido todo y así ya no era un suburbio.
Entonces el personaje escapa.»³²*

—Clarice Lispector—

A un siglo de distancia Charles Baudelaire (1821) y Clarice Lispector (1925) parecen compartir la misma ambivalente obsesión por la ciudad. Nietzsche ya había hablado de este fenómeno como un furioso odio que los predicadores del más extremo individualismo dispensan a las grandes ciudades; por lo que, paradójicamente, son amados tan apasionadamente en las grandes ciudades, y aparecen a los ojos de los urbanitas como los heraldos y salvadores de su deseo insatisfecho. Baudelaire es al mismo tiempo víctima y poeta de la ciudad. «El primero que concibe la metrópolis como un objeto artístico

32. VVAA. Clarice Lispector. *La escritura del cuerpo y del silencio*, Revista *Anthropos*, Barcelona, 1997. Extra 2., *Op. Cit.*, p. 19.

cuyo significado se ha presentado en el horizonte.»³³ La Metrópolis como ser viviente ya había sido planteada por Edgar Allan Poe y Charles Dickens, pero Baudelaire no sólo se muestra consciente del fenómeno sino que es perfectamente lúcido respecto a sus consecuencias.

Jean-Paul Sartre, Walter Benjamin y, más recientemente, Félix de Azúa, han enfocado sus análisis literarios sobre Baudelaire, en torno a su primer poema titulado: «Au Lecteur», dentro de su libro *Las Flores del Mal*. Este poema señala al Tedio como el mayor monstruo, el más malvado, lóbrego e inmundado:

*C'est l'Ennui! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son boukou.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
–Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!*³⁴

Arthur Schopenhauer a finales del siglo XVIII definió el tedio como:

La vida del hombre que oscila como un péndulo entre el dolor y el hastío. Tales son, en realidad, sus dos últimos elementos. Los hombres han expresado esto de una manera muy extraña. Después de haber hecho del infierno la morada de todos los tormentos y de todos los sufrimientos, ¿qué ha quedado para el cielo? El aburrimiento precisamente³⁵

Es necesario detenerse en esta frase: elementos que constituyen al hombre y la constitución del hombre como unión de elementos (unificación). El filósofo norteamericano William James, ya habla de esta unificación: «la evolución normal del carácter consiste principalmente en dirigir y unificar el yo interior. Los sentimientos más elevados y los más bajos, los impulsos útiles y los errores.»³⁶ Esto es, unificar la mente sana y la enferma de todo ser humano. Platón ya hablaba de esa eterna dicotomía en la que se mueve el hombre desde que conoció el blanco y el negro, el bien y el mal, el día

33. AZÚA, Félix de, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Biblioteca de Estudios Contemporáneos, Editorial Pamiela argitalextea. Pamplona-Iruña, España, 1979-1991, p. 151.

34. BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs del mal*, Pocket, París, 1988, p. 28.

35. SCHOPENHAUER, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte*, Biblioteca Edaf, Madrid, 2001, p. 132.

36. JAMES, William, *Las variedades de la experiencia religiosa*, Ediciones península, Barcelona, España, 1986, p. 134.

y la noche. Schopenhauer alude a que esta angustia es formulada de «una manera muy extraña». La filosofía de Schopenhauer se centra en el dolor humano. Puesto que piensa que en el placer somos engañados. No existe tal placer, existe la idea del placer. El ser humano se mueve así del dolor a un «placer falso», al hastío formado por su falsa unificación. ¿Pero cuál es el fin último de todos estos esfuerzos?, se pregunta el filósofo, y su respuesta es:

Mantener durante un breve espacio de tiempo, seres efímeros y atormentados; mantenerlos, en el caso más favorable, en una miseria resistible y en una relativa ausencia de dolor, que es acechada al momento por el hastío. Después, la reproducción de esta raza y la continua renovación de su modo habitual de vivir.³⁷

«El lector» es la representación de este tedio. Tedio desarrollado a lo largo de las *Flores del Mal*, tedio del *spleen* por excelencia, comenzando por Baudelaire, siguiendo con Clarice Lispector y que llega hasta el propio lector. Somos lectores víctimas del tedio, del aburrimiento, individuos inmersos en la oscilante cotidianidad. Ninguno se encuentra estático, todos caminan y vagabundean, son *flâneurs*: los que caminan, los que contemplan desde su propia experiencia: «Durante la *flânerie*, la ciudad se transforma en una multifacético y móvil intersección de encuentros, de azares, de acontecimientos no esperados, de coincidencias ilógicas que resuelven los deseos del inconsciente».³⁸ Sin embargo, es esta experiencia la que ha ido mutando desde el inicio de las grandes ciudades, «la experiencia de los lectores se ha transformado en su estructura»³⁹, dice Walter Benjamin, quien acude al siglo pasado, cuando la filosofía hizo una serie de experimentos para «adueñarse de la ‘verdadera’ experiencia».⁴⁰

37. SCHOPENHAUER, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte*, Op. Cit., p. 130.

38. BANDINI, Miilla, «Referentes surrealistas en las nociones de deriva y de psicogeografía del entorno urbano situacionista», Op. Cit, p. 41.

39. BENJAMIN, Walter, «Sobre algunos motivos de Baudelaire», *Arte y literatura*, Editorial Sudamericana, Madrid, 1984, p. 90.

40. *Idem*.

Es preciso detenerse en el concepto *experiencia* para Baudelaire. Walter Benjamin en su estudio sobre el poeta francés sostiene que:

En él se considera la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia [...] la cual no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria⁴¹.

Usando como base de su análisis el texto *Materia y memoria* de Bergson, Walter Benjamin propone que la filosofía es la que guía indirectamente la experiencia de Baudelaire con la figura del lector. Según Jean-Paul Sartre, esto constituye la emancipación del poeta respecto a las experiencias vividas en un intento por justificar su propia existencia. Benjamin propone un acercamiento del lector a la poesía de Baudelaire a partir de la manera de adueñarse del texto. Un intento de teoría de recepción. No olvidemos que Benjamin era al mismo tiempo víctima del poema de Baudelaire, porque también fue su lector. Bergson distingue en este fenómeno de experiencia, entre la vida activa y la vida contemplativa revelada por la memoria. La memoria pura se convierte en la *memoria involuntaria*, la cual conserva «las huellas de la situación en la que fue creada». Donde hay experiencia, según Benjamin «ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción en la memoria con el pasado colectivo»⁴² Benjamin entonces concluye: «La función de la memoria consiste en proteger las impresiones. El recuerdo tiende a disolverlas. La memoria es esencialmente conservadora, el recuerdo es destructivo.»⁴³ La conciencia del hombre sirve de protección contra los estímulos, explica Benjamin. El hombre conoce el mundo por los sentidos, luego por los estímulos que le conceden éstos, así se llega a la impresión del conocimiento. Abordar las maneras de conocer y de apreciar las cosas y a los otros, es la primera

41. *Idem*.

42. *Ibidem*, p. 92.

43. *Ibidem*, p. 93.

instancia que considera Benjamin para llegar a la poesía lírica. Así como su desarrollo de estas facultades en las «grandes ciudades»: Los protagonistas de la *flâneire* surrealista son la calle, populosa y moderna, el jardín público, el bar y la plaza,⁴⁴ escribe Baudelaire.

44. BAUDELAIRE, Charles, *Poesía completa, Op. Cit.*, p. 42.

2.3. Los vagabundos de la noche: los situacionistas

Para entender con mayor claridad el contexto urbano del Brasil dentro de este capítulo denominado «cultura de la ciudad» es importante remitirnos a los situacionistas. A la cabeza Guy Debord⁴⁵ con la *Internationale Situationniste* (1957-1972), un movimiento de gran ambición e influencia cuyas reflexiones sobre el arte, la espontaneidad y la ciudad le han asegurado un papel importante dentro del arte y la política de este siglo. Sus concepciones se basan en las alusiones a la práctica dispendiosa (y a menudo nocturna) de deambular por los laberintos del espacio urbano en busca de deseos subversivos⁴⁶ y *unités d'ambiance*. La creación de palíndromos evoca también el gusto de los situacionistas por el melodrama, su humor sardónico y su ira inflexible contra el orden establecido:

Tal vez la mejor manera de imaginarse este 'laberinto verbal' sea como una antimagen, como el signo de la victoria del tiempo vivido sobre el espacio, de la acción sobre la representación y de la vida sobre el arte, aspectos estos que fueron siempre esenciales para este movimiento.⁴⁷

45. Guy Debord es un admirador de Lautréamont y de Arthur Cravan.

46. En las películas de Debord parecería resumirse de algún modo aquellas actividades nocturnas pues retoma «aquella antigua frase que vuelve completamente sobre sí misma, que fue construida letra por letra como un laberinto del que jamás se pudo salir, de un modo que relaciona perfectamente la forma y el contenido de la perdición: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Vagabundemos en la noche y nos consumimos en el fuego.»

47. ANDREOTTI, Libero, «Introducción: la política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972)» en *Op. Cit. Situacionistas*, p. 12.

El contexto

Mayo del 68 en París –y en diversas partes del mundo– es considerado un mes de revueltas y de manifestaciones en contra de la burguesía. Los situacionistas fueron los protagonistas de estos eventos, debido a que ellos prepararon en su mayoría los disturbios acontecidos, en su crítica feroz contra la sociedad de consumo de posguerra y que en cierta medida ellos precipitaron a través de sus acciones. Los situacionistas fueron tanto la culminación como la confirmación de sus esfuerzos, como propagandistas y provocadores, para «destruir la idea de felicidad». Su espíritu libertario y hedonista resonaba en los lemas que cubrían las paredes de París: «*Ni Dieu ni Maître!*» «*Cours, camarada, le vieux monde est derrière toi!*» «*Sous les pavés, la plage!*»⁴⁸ Frases que encierran esta concepción de la ciudad como lugar de la lucha del hombre moderno contra la alienación –una lucha enraizada en el seno mismo del proceso urbano–, se basaban también en los escritos de Lukács. Al igual que éste, los situacionistas veían la ciudad como el terreno concreto donde cuestionar la concepción capitalista de la división del trabajo y la fragmentación maquinista de la vida en ámbitos segregados de existencia. Los situacionistas proponían la construcción de atmósferas coherentes o *situations*, definidas como «momento de la vida concreta y deliberadamente construido por medio de la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos.»⁴⁹

Hay dos conceptos acuñados por Debord –introducidos a mediados de los años 50–, que son básicos para entender su ideología. El primero, es la práctica de la *dérive*, definida como «una técnica de tránsito fugaz a través de ambientes cambiantes.» A través de la deriva uno alcanzaba una

48. ANDREOTTI, Libero, «Introducción: la política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972)» en *Op. Cit.*, *Situacionistas*, p. 13.

49. Texto íntegro en castellano de *La société du spectacle*, Champ Libre, 1967, traducción de Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano (1998), p. 68.

conciencia crítica del potencial lúdico de los espacios urbanos y de su capacidad para generar nuevos deseos:

El cambio súbito de ambiente en una calle por espacio de pocos metros; la clara división de una ciudad en zonas de distintas atmósferas psíquicas; el camino de la mínima resistencia que seguía automáticamente en los paseos sin meta (y que no mantiene relación alguna con el contorno físico del suelo); el carácter atractivo repulsivo de ciertos lugares...⁵⁰

El segundo es el principio de *détournement*, un método de «integración de la producción artística presente o pasada en una construcción superior de un ambiente.» La mejor manera de describir tanto la deriva como el *détournement* es como tentativas de teorizar las prácticas espontáneas desarrolladas en el seno de la subcultura bohemia de la *Rive Gauche* parisina, donde inmigrantes y marginados convergían desde Europa y las antiguas colonias. La atmósfera singular de ese momento y de ese lugar, evocada por Debord en su autobiografía, panegírico:

En esa zona de perdición donde fue mi juventud como para completar su educación (encontré) gente que sólo podía ser definida en términos negativos, por la buena razón que no tenía trabajo, no cursaba ninguna carrera ni practicaba arte alguno (...) No podía ni plantearme la posibilidad de estudiar ninguna de las carreras liberales que te garantizaban el puesto de trabajo, ya que todas me parecían ajenas a mis gustos o contrarias a mis opiniones. Las personas que más respetaba eran Arthur Cravan y Lautréamont, y sabía de sobra que todos sus amigos, de haber optado por seguir unos estudios universitarios, me habrían menospreciado tanto como si me hubiera limitado a ejercer una actividad artística.⁵¹

El atractivo del *détournement* era triple: era técnicamente sencillo y requería poco o nada de talento personal; en segundo lugar, su anonimato lo convertía en el instrumento perfecto para la expresión colectiva (en oposición a la autoritaria) y a través de su capacidad para diseminarse y convertirse en

50. DEBORD, Guy «Introduction to a critique of urban geography », en *Situationist Internacional Anthology*, Knabb, Ken, Berkeley, 1991, p. 6.

51. DEBORD, Guy, *Panegírico*, Arena Libros, Barcelona, 1999, p. 13 y 23.

contagioso, tenía una afinidad natural con el juego y, por tanto, tenía «tendencia a operar en la vida cotidiana». Debord llamaba *ultra-détournement* al uso generalizado del *détournement* y especulaba sobre su potencial como estrategia urbana:

[...] cuando hayamos alcanzado el momento de la construcción de situaciones, la meta final de nuestra actividad, todo el mundo podrá manipular situaciones enteras cambiando esta o aquella condición determinante [...] Si el *détournement* se extendiera a las realizaciones urbanísticas, poca gente se quedaría impasible ante la reconstrucción exacta en una ciudad de un barrio entero que pertenece a otra. La vida nunca puede ser demasiado desorientadora: el *détournement* a ese nivel la haría maravillosa de verdad.⁵²

La concepción situacionista de la ciudad como un lugar de movimiento nómada y de desorientación conductista se refleja quizá de forma más completa en los mapas psicogeográficos hechos por Debord en 1957, que reconstruían el espacio metropolitano como un sistema de zonas unidas por flechas o vectores de deseo: *The Naked City* y *Guide Psychogéographique* de París parecen ejemplificar una «retórica de paseo» descrita como «la práctica de todos los días».⁵³

Guy Debord, en *Panegírico* (1999) plasma el principal objetivo de este movimiento que es devolver la intensidad vital a «todo lo que directamente experimentado se ha convertido en una representación». Esto significa que el individuo recupere una irrenunciable intensidad vital, que el mundo recobre su brillo, oculto tras la pátina de burda indigencia a la que aboca la sociedad a través de «la información o propaganda, la publicidad o el consumo directo de inversiones.»⁵⁴

52. DEBORD, Guy y GIL J. Wolman, «Methods of détournement » en *Situacionist International Anthology*, ed. Ken Knabb, Berkeley, CA, 1981, p. 13-14.

53. El filósofo francés Michel de Certeau en su libro *The Practice of Everyday Life*, hace un estudio que propone un marco teórico para analizar cómo los débiles se sirven de los fuertes y crean para sí mismos una esfera de acción autónoma dentro de las limitaciones que les son impuestas.

54. DEBORD, Guy, *Panegírico*, Op. Cit., p. 24.

El autor de *La sociedad del espectáculo* (1957) y *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (1988) se propone extender el potencial de conocimiento y de experiencia intensa que el arte y la poesía prometen. La realidad anegada por el aburrimiento debe dejar paso al riesgo y a la emoción, y para ello será necesario buscar lo que él llama el paso del noroeste de la geografía de la verdadera vida, es decir, la ruta que enfila directamente hacia la aventura y que trastoca el orden mortecino de las cosas; se tratará entonces, de descubrir la ciudad moderna como el lugar en donde pueden producirse determinadas situaciones de interés exquisitamente sublime.

Un aspecto fundamental del proyecto situacionista fue el *dépassement de l'art*, la disolución de todas las barreras entre el arte y la vida anunciada (o teorizada) por las vanguardias históricas como afirma Adreotti:

A lo largo de los quince años de su existencia, el *Internationale Situationniste* luchó por llevar a cabo esta disolución mediante nuevas aproximaciones y tácticas concebidas para sabotear las divisiones sociales e institucionales que separaban el arte de la cotidianidad.⁵⁵

Guy Debord, previa a la creación de *Internationale Situationniste* creó la *Internationale Lettriste*, originaria del grupo «lettriste» del poeta Isidoro Isou, al que se adhiere Debord. El grupo «lettriste» incluía a aventureros, poetas y marginados de varios ámbitos, incluidos unos pocos de un grupo radical de vanguardia, quienes se reunían en el café Le Mineau, a pocos metros del Café flore y Les Deux Magots. Los «lettristes» practicaban una forma de *détournement* sistemático inspirado en Rimbaud. También exploraban varias técnicas experimentales como la poesía especializada y un nuevo tipo de cine «discrepante».

La *Internationale Lettriste* juega con la terminología y el funcionamiento de las organizaciones revolucionarias leninistas. Entre 1952 y 1957l, este grupo,

55. ANDREOTTI, Libero, «Introducción: la política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972)» en *Op. Cit.*, *Situacionistas*, p. 13.

pone en circulación ciertas revistas donde hablan en términos de «psicogeografía» y de «deriva» —como se mencionó recientemente— cuando se proponen desentrañar la ciudad como espacio abierto al enigma y al azar, zona cargada de sentido cuando se le despoja de cualquier atisbo de la funcionalidad que imprimen en ella la economía y los negocios. A la psicogeografía corresponde «explorar cómo influyen los distintos ambientes urbanos en la conciencia y en los estados de ánimo de los individuos.» La deriva será «la manera de realizar tal exploración: paseos de un día de duración durante los cuales el participante ha de dejarse llevar por los requerimientos del terreno y de los encuentros que tengan lugar.»⁵⁶

En la deriva, los miembros de la *Internationale Lettriste* se desperdigaban, se encontraban, volvían a perderse y luego efectuaban el mapa psicogeográfico de donde habían estado, detallando las sensaciones experimentadas o las situaciones, situaciones construidas, que hubieran puesto en representación:

Una vez más la mañana en las mismas calles.

Una vez más el cansancio de haber pasado noche tras noche del mismo modo. Es un paseo que dura demasiado tiempo... Me cuesta trabajo seguir bebiendo...

Estamos hundidos; separados; pasan los años y no hemos cambiado nada.⁵⁷

Otras derivas terminaban en tragedia:

Un día, alguien (he olvidado quién) se refugió en lo alto de una farola, yendo colocado de ácido, después de una deriva-más-discusión-sobre-Lukács con un grupo de alegres situacionistas.⁵⁸

56. DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 1999, p. 68.

57. DEBORD, «On the pasaje of a few people through a relatively brief moment in time», en *Situationist International Anthology*, Ken Knabb, Brekeley, 1991, p. 32.

58. CHRISTOPHER Gay, «Those who make half a revolution only dig their own graves», en *An endless adventure... and endless passion, an endless banquet: a situationist scrapbook*, IWONA, Blaswick, VVAA, Londres, 1989, p. 74.

La confluencia de otros colectivos, artísticos y políticos, en la *Internationale Lettriste* llevará en 1957 a la formación de otra organización, *Internationale Situationniste*. Profundizando en su «compromiso con el proletariado», los situacionistas se proponen dotar de un nuevo discurso teórico a los movimientos revolucionarios ya existentes, un discurso en el que queda integrado al mismo nivel: el movimiento obrero, la poesía y el arte moderno de Occidente –como prólogo a una investigación experimental sobre el camino de una construcción libre de la vida cotidiana–, el pensamiento de la época de la superación de la filosofía y de su realización (Hegel, Feuerbach, Marx) y las luchas de emancipación desde el México de 1910 hasta el Congo de hoy,⁵⁹ piensa Debord y consigue arrojar luz sobre el verdadero enemigo al que se enfrentan los hombres de la actualidad, un enemigo que gusta de actuar en la oscuridad y en el silencio, haciendo como si el actual orden de las cosas siempre hubiera sido éste, la pretensión de mantener su ensueño: se trata de la sociedad del espectáculo.

Debord fue capaz de señalar, en un momento relativamente temprano del fenómeno, que la tecnología moderna, que en principio iba a liberar a los trabajadores de las más pesadas servidumbres y a proporcionarles mayor tiempo de entretenimiento, se había convertido en un instrumento perfecto de dominación. Sirviéndose de los medios de comunicación de masas, los poderosos sumergen a los dominados en una realidad estupefaciente, dejando anestesiadas sus legítimas aspiraciones al goce y a la plenitud existencial.

En *La sociedad del espectáculo* Debord supo percibir, ya en los años 50, que las diversas formas de entretenimiento moderno, como lo son el consumo, el turismo o el mundo audiovisual, serían utilizadas como medio de control. Ésta sería la principal característica de la sociedad moderna, aunque más tarde, en *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, señaló otras, como la incesante renovación tecnológica, la fusión de los intereses

59. DEBORD, Guy, *Panegírico*, Op. Cit., p. 33.

de la economía y del Estado, la instauración de un perpetuo presente y el imperio del secreto, es así como el espectáculo es el mejor medio de distraer la atención de los asuntos inconfesables que realmente ocupan a los gobiernos modernos.⁶⁰

60. DEBORD, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 50.

Definiciones de los situacionistas	
Situación. Momento de la vida concreta y deliberadamente construido por medio de la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos.	Psicogeografía. Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos.
Situacionista. Relativo a la teoría o a la actividad. Práctica de una construcción de situaciones. Persona que se dedica a construir situaciones. Miembro de la Internacional Situacionista.	Psicogeográfico. Relativo a la psicogeografía. Lo que manifiesta la acción directa del medio geográfico en la afectividad.
Situacionismo. Vocablo privado de sentido, forjado abusivamente a partir del término precedente. El situacionismo, que significaría una doctrina de interpretación de los hechos reales, no existe. La noción de situacionismo ha sido obviamente concebida por los antisituacionistas.	Deriva. Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso fugaz a través de ambientes diversos. Se utiliza también, más particularmente, para desingar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia.

2.4. Los sitios de Clarice Lispector: *La ciudad sitiada*

2.4.1. La ciudad clariceana

Clarice Lispector nos muestra el Brasil de su época en las crónicas publicadas en el *Jornal do Brasil*, como una ciudad en calma, pero que ya exhibe marcas incluso arquitectónicas de las grandes distancias que separan a las clases sociales. Su biógrafa, Nádía Battella Gotlib, señala como Lispector, en su imaginario, recuerda Recife como una ciudad que exhibía por un lado una imagen de abundancia, de tierra fértil, con sus frutas variadas y sabrosas, que las personas simplemente comían sin pagar por ellas (mangos, naranjas, plátanos, aguacates, etc.) y por otro lado, un terreno que tenía demarcaciones cerradas, ostentando los límites entre las mansiones de élite construidas sobre todo con el dinero procedente del azúcar y las pequeñas casas pobres, como la de los comerciantes judíos, donde vivió en su infancia Clarice Lispector junto con su familia:

Había en Recife innumerables calles, las calles de los ricos, flanqueadas por palacetes que estaban en el centro de grandes jardines. (Lispector, 2007, *Aprendiendo a vivir*, p. 24)

Más adelante Clarice Lispector retrata Brasilia como una «ciudad abstracta». Le sorprende de la falta de rutina que existe:

Es una ciudad redonda y sin esquina. [...] En Brasilia no existe lo cotidiano. La catedral ruega a Dios. Son dos manos abiertas para recibir. [...] Brasilia es una broma estrictamente perfecta y sin errores.» (Lispector, 2007, *Para no olvidar*, p. 52)

Clarice Lispector viajó de Italia a Suiza, de Nápoles a Berna, donde llevó una vida tranquila, que rememora a la de Recife, pero es allí donde después de muchos intentos, consigue escribir *La ciudad sitiada* (*A Cidade Sitiada*).⁶¹ En un país donde era asediada por el tedio, que irá aumentando a lo largo de los tres años que estuvo ahí:

Wainer disse que em Berna é diariamente domingo... Que ele não suportaria Berna se nós não estivéssemos aqui. Ele achou cacetíssima a cidade e sem caráter...» De fato, Berna fica marcada, poer intermédio de Clarice, pelo seu silêncio, terrível, sobretudo aos domingos. E por um tédio que irá aumentando, no decorrer desses três longos anos.⁶²

Estas experiencias, nos explica Nádia Battella Gotlib, son narradas en un conjunto de tres cartas importantes, dirigidas a sus hermanas, que se destacan porque trazan su lenguaje, hace de ellas más bien una crónica. Centradas en el estado de la soledad de Clarice en la ciudad, las cartas se refieren a la dificultad de escribir. Falta de originalidad, falsedad y pérdida de identidad son los aspectos resaltados en sus escritos. Siempre asediada por el domingo (que será analizado en el capítulo III), será allí donde encuentre los detonantes que le llevarán a escribir *La ciudad sitiada*: soledad, tedio y aburrimiento:

É uma pena eu não ter paciência de gostar de uma vida tão tranqüila como a Berna. É uma fazenda. No domingo, como hoje, passou um grupo do Exército da Salvação, homens e mulheres cantando em coro, com voz bem calma e afinada, sem vergonha. Àz vezes se vêem camponesas, de alguma cidadezinha perto, vestidas com os trajes regionais, o rosto vermelho, honesto, com olhos azuis. [...] E o silêncio que faz em Berna – pareza que todas as casas estão vazias, sem contar que as ruas são calmas.

61. Nas poéticas de Clarice e Cirlot, ambas poéticas da cidade, avulta e não raro a floresta, com suas árvores de símbolos e seu feitiço. Em 1949, na cidade de Berna, Clarice Lispector terminava seu terceiro romance, *A cidade sitiada*, ao passo que Cirlot, em Barcelona, publicava na mesma data, seu poema da cidade de cinza (*Ciudad de ceniza*). Citado en MOUSINHO Magalhaes Luis: «La extraña lengua de Clarice Lispector», en *Amsterdam sur* 13 (diciembre 1999) <http://www.desk.nl/~sur/surnuto01.html>. Consultada el 26 de diciembre de 2007.

62. BATTELLA, Gotlib, Nádia, *Clarice, uma vida que se conta*, p. 219

Dá vontade de ser uma vaca leiteira e comer durante uma tarde inteira até vir a noite, um fiapo de capim. O fato é que não se é a tal vaca, e fica-se olhando para longe como se pudesse vir o navio que salva os náufragos. Será que a gente não tem mais força de suportar a paz?... É engraçado que pensando bem não há um verdadeiro lugar para se viver. Todos é terra dos outros, onde os outros estão contentes. É tão esquisito estar em Berna e é tão chato este domingo... Parece com domingo em São Cristóvão. Mas a prática termina ensinando que jamais se deve ir de tarde ao cinema, deve-se sempre ir de noite, porque se fica esperando pela noite... É o caso de hoje, embora não seja filme direito para ver.⁶³

Después de un largo proceso de introspección en su exilio en Berna, finalmente Clarice Lispector logra publicar en 1949 *La ciudad sitiada*, una de las obras más «extrañas» y de «más difícil interpretación» de toda su producción literaria,⁶⁴ que la misma autora en entrevista ha definido como la más difícil de hacer.⁶⁵ De ello se deriva, tal vez, la gran escasez de análisis referentes a ella en la crítica literaria posterior. Para su estudio, sin embargo, se trata de una obra de gran importancia como ejemplo representativo para analizar los términos: *flâner* y *dérivé* en un contexto clariceano.

En la obra se retrata la relación entre una mujer –Lucrécia Neves– y su ciudad –São Geraldo–, inmersos en la transición a la modernidad de los años 20. Una relación establecida en paralelo: mientras que Lucrécia vive un proceso de liberación, se relata paralelamente la crónica del crecimiento de São Geraldo. En su búsqueda, para construir la identidad de la futura metrópolis, Lucrécia Neves intentó acercarse a los sujetos masculinos que la pretendían y a sus atributos: el carácter conservador en Felipe, la belleza en Perseu y el capitalismo empresarial en Mateus Correia. Este último arquetipo es el que finalmente triunfa. Y vemos el definitivo matrimonio de

63. BAITTELLA Gotlib, Nádia, *Clarice. Uma vida que se conta*, Op. Cit., p. 219-220. Sobre esta etapa se pueden ver sus crónicas «Berna» «Noite na montanha» «A Catedral de Berna, domingo de noite» «Lembrança de uma primavera suíça» «Lembrança de uma fonte, de uma cidade».

64. En palabras de Olga de Sá: extraña y singular, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 246.

65. «*A Cidade Sitiada* ha sido uno de mis libros más difíciles de escribir porque exigía una exégesis que yo no soy capaz de hacer. Es un libro denso, cerrado. Estaba persiguiendo algo y no tenía quien me dijera qué era. San Thiago Dantas abrió el libro, leyó y pensó: Pobre Clarice, ha caído mucho. Dos meses después me contó que, al acostarse, quiso leer algo y lo cogió. Entonces me dijo: 'Es tu mejor libro'». En entrevista Clarice Lispector (*Declaraciones publicadas en Coleção Depoimentos*, 1ª Série, nº 7, Fundação Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1991) publicado en castellano por VVAA Clarice Lispector. *La escritura del cuerpo y del silencio*, Revista *Antropos*, Barcelona, 1997. Extra 2, p.18.

la ciudad y de la mujer con este modelo de progreso. La pareja Lucrécia y Mateus hace el trayecto a la gran metrópolis del país, un símbolo del futuro que aguarda a la ciudad de São Geraldo. El libro termina con Lucrécia viuda de regreso a São Geraldo, ambas decepcionadas de sus elecciones y aún buscando una transformación satisfactoria. La modernización de la ciudad sirve así de metáfora para una metamorfosis femenina.

En las propias palabras de Lispector, este libro es como mencionamos anteriormente: «La formación de una ciudad, la formación de un ser humano dentro de una ciudad. Un suburbio que crece, un suburbio con caballos, todo tan vital. Habían construido un puente, lo habían construido todo y así ya no era un suburbio. Entonces el personaje escapa.»⁶⁶

Lucrécia Neves y São Geraldo, se encuentran ambos (mujer y pueblo), en un fenómeno situacional, tal como Debord define la *situation*: ese momento de la vida concreta y deliberadamente construido por medio de la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos.⁶⁷ En este caso, la ciudad es el punto de partida para un análisis introspectivo de Lucrécia. Lucrécia Neves es miembro de la Asociación de la Juventud Femenina de São Geraldo, que abogaba por el progreso social de la mujer. Lucrécia inicia esa búsqueda, y en ella se encuentra con la dificultad de reconocer sus deseos, y, al no verlos, ni claros ni satisfechos, se convierte en una *flâneuse* de su propio destino: vagabundea por las calles de su pueblo-ciudad y cambia con ellas:

Porque en realidad ella era una persona que pasaba por la calle, se paraba ante un escaparate escogía una tela rosa para admirar y decía: ¡Es un color que me encanta! Y al gente diría: Es el color favorito de Lucrécia Neves, y ella entonces explicaría: ¡Pero también me gustan otros! La gente diría: Conozco a Lucrécia Neves, vive en el 34 de la calle del Mercado. Ella vivía en al calle del Mercado y todo había sido un juego, aseguró a Felipe, que la conocía tan bien. (Lispector, 2006. *La ciudad sitiada*, 75)

66. VVAA Clarice Lispector. *La escritura del cuerpo y del silencio*, Revista *Anthropos*, Barcelona, 1997. Extra 2. *Op. Cit*, p. 19.

67. Texto íntegro en castellano de *La société du spectacle*, Champ Libre, 1967, traducción de Maldejojo para el Archivo Situacionista Hispano (1998), p. 68.

Síntoma de este *flâneur* es el hecho de que según explica Daniela Tarazona, Lucrécia Neves no hace otra cosa más que ser testigo de su circunstancia –ella vive– y su proceder es nebuloso como el de otros personajes de Lispector, aunque su diferencia radica en la exacerbada significación que descubre en los objetos hacinados en un solo espacio que, de tanto mostrarse inanimados y delimitados por su condición pura, cobran vida.⁶⁸ Lucrécia como demiurga, creadora, siendo antes testigo es impulsora del universo imprimiéndole movimiento. Tal como Baudelaire, mirando la calle en su multitud, en su masa, recoge de ello cosas destruidas y a su vez, las abriga en su poesía, testimonial y duradera, es decir, de lo aparentemente banal, de lo sombrío, hace lenguaje, por más superfluo que sean los objetos que observa, rasgo característico en un *flâneur*.

A través de su relación con las cosas que conforman la ciudad reafirma su existencia y la del entramado que ocupa el espacio de estas cosas, y comienza la proyección de su propio espacio, el impulso de la creación de su propio mundo:

Las cosas crecían con profunda tranquilidad. S. Geraldo se mostraba. Ella de pie ante el mundo claro [...] Incluso los ruidos del pueblo llegaban disueltos en una pálida salva de aplausos. La joven miraba de pie, constante, con su paciente existencia de halcón. Todo era incomparable. La ciudad era una manifestación. Y en el umbral claro de la noche el mundo era el orbe. En el umbral de la noche un instante de mudez era el silencio, aparecer era una aparición, la ciudad una fortaleza, las víctimas eran hostias. Y el mundo era el orbe. (Lispector, 2006, *La ciudad sitiada*, 53)

La ciudad la conforma de manera penetrante y esto es el detonante para que Lucrécia adivine en ella potencialidades. Lispector publicó este libro en 1949, época en la que Brasil entraba en este proceso de industrialización. Diez años antes, nacía el Estado Novo, la dictadura de Getulio Vargas que fomentó el éxodo rural brasileño, y se produjo un proceso acelerado de urbanización, además de las primeras manifestaciones de las artes contemporáneas del siglo xx.

68. TARAZONA, Daniela, «La expulsión de los caballos», *La Jornada Semanal*, México, D.F. año 10, número 111, Agosto 2006.

«La gloria de una persona era tener una ciudad», afirma Lucrécia, pero ésta llega de pronto y las personas del lugar adónde llega, no conocen este fenómeno. Entonces comienza a introducirse de manera pausada hasta implantarse, y el pasado del lugar sitiado, la no-ciudad (pueblo), queda anulado. Lucrécia se fue convirtiendo en los ojos de la ciudad, que al irse apropiando de las cosas, al ir las nombrando y dándoles calidad de existencia, reconoció su propia existencia.

Olga de Sá define a Lucrécia como un «emblema de ciudad»: «Lucrécia Neves é, pois, um emblema da cidade, como já disse o narrador, emblema do espírito suburbano, da incapacidade de ver, da impossibilidade de ter uma voz, uma escritura».⁶⁹ De ahí, viene la razón de ser del epígrafe que comienza el libro:

En el cielo aprender es ver;
En la tierra es acordarse.
Píndaro
(Lispector, 2006, *La ciudad sitiada*, 11)

Sin embargo, al querer volver atrás, al centrarse en el recuerdo, después de ver en su viaje a una metrópolis ya conformada y luego regresar a la suya, se encuentra con la nada, con la no-Lucrécia:

En el escenario piernas y pies bailaban sin que Lucrécia Neves Correia lo entendiese exactamente. De la íntima incompreensión de la calle del Mercado había pasado a la incompreensión pública. Claro que intentaba iniciarse en las expresiones del rostro de los otros y en esos términos con los que el mundo de Mateus demostraba conocer los pormenores, la parte profesional de las cosas. (Lispector, 2006, *La ciudad sitiada*, 117)

En el transcurrir de la obra, Lucrécia se mueve en torno a un tedio generalizado a partir del mismo entorno urbano. Cláudia Nina menciona que este escenario se mueve en una trayectoria circular: «Ao longo do romance, ela empreende uma trajetória circular: no início, está à procura de um marido capaz de livrá-la do tédio na pequena cidade, onde ‘o silêncio é sepulcral’ e levá-la para a metrópole, onde vive por algum tempo.»⁷⁰ De ese tedio se origina

69. DE SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*, Editora Vozes, Brasil, 1979, p. 247.

70. NINA, Claudia, «O exílio da palavra em ‘A cidade sitiada’», *Jornal do Brasil*, 26 de octubre de 2003. En <http://www.tracaonline.com.br>. Consultada el 22 febrero de 2007.

la náusea, que en palabras de Sartre rodea la existencia del vagabundo, del *flâneur* en su relación con el mundo, de este ser que deambula por las calles perdiendo el tiempo deliberadamente, pero que alcanza su potencial lúdico, su conciencia crítica de los espacios urbanos para así generar nuevos deseos:

Há um grande silêncio, cheio de tédio e de monotonia, (des)povoando o texto. Um ambiente recluso, de onde Lucrécia gostaria imensamente e fugir, embora não o consiga por completo, por ser, a final uma mulher sitiada. Sitiada pela monotonia que a circunda, cujas correntes invisíveis aprisionam seu desejo de ação.⁷¹

En Lucrécia, la conciencia es su propia existencia y su conservación en el mundo es su deseo expuesto:

La calle parpadeaba de oscuridad y luz. Figuras vacilantes de muchachas empezaban a moverse a lo largo de las paredes, buscando. Las mujeres de la ciudad. El olor de las piedras invisibles en las casas y la náusea de las farolas de gas se mezclaban con el viento nuevo; la joven se volvió a ver años atrás corriendo a buscar el pan de la cena, volando entre las últimas personas de la noche, aterrorizada por la silueta oscura de la colina, ella misma temible en la carrera. Lispector, 2006, *La ciudad sitiada*, 56)

Así el tedio que desemboca en la náusea llega a un nivel que la asfixia: «Sua subjetividade não é expressa, a não ser em forma de tédio, silêncio e lamúria»⁷². En esta envoltura está implícita su misma relación con la ciudad en cuestión: «Porque São Geraldo la asfixiaba con su lodo y sus claveles flotando en los desagües.» (Lispector, 2006, *La ciudad sitiada*, 57).

A partir de esta náusea, de esta compenetración, Lucrécia –haciendo honor a su condición de demiurga– crea su propio mundo, tal como Nelson Godmann define: «La construcción de mundos, tal como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes de manera que hacer es, así, rehacer.»⁷³ Lucrécia rehace su mundo desde su capacidad para nombrar las cosas que,

71. *Ibidem*

72. *Ibidem*

73. GODMANN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990, p. 24.

siendo una constante en toda la obra de Clarice Lispector, es especialmente visible en *La ciudad sitiada*, pues gracias a estos nombres, las ciudades existen:

Quando todas las ciudades se construyesen con sus nombres, se destruirían de nuevo porque así había sido siempre. Sobre los escombros reaparecerían los caballos anunciando el renacimiento de la antigua realidad, el lomo sin caballeros. Porque así había sido siempre. (...) Hasta que algunos hombres los atasen a las carretas, otra vez levantando una ciudad que ellos no entenderían, otra vez construyendo, con inocente habilidad, las cosas. Y entonces de nuevo se necesitaría que un dedo, señalando, les diese los antiguos nombres. Así sería porque el mundo era redondo. (Lispector, 2006, *La ciudad sitiada*, 85)

Se conforma así un universo de creación: «a ordem estrutural reflète a organização do mundo narrado – uma ordem tranqüila e silenciosa, onde nada se esquivava.»⁷⁴ Maria Beatriz de Albernaz defiende en su tesis doctoral que la narrativa de Lispector se sitúa en ese juego, esa tensión entre el personaje y el mundo que va a crear. Tal como Heidegger afirmaba:

E é difícil nesse jogo não se trapacear, discursando e moralizando, criando regras e impondo visões de mundo, comprando o mundo, congelando as coisas em formatos [...] não se defina, não se completa. A sua essência de homem jogando-nomundo realiza-se na sua existência de ser-no-mundo.⁷⁵

Antonio Maura define *La ciudad sitiada* como una lucha para configurar el espacio exterior: «es un tratado del conocimiento, un deseo de hacer posible el hallazgo (...) el intento de configurar un espacio que sea al mismo tiempo el del mundo y el de la novela.»⁷⁶

Fátima Cristina Dias Rocha hace un análisis de los escenarios urbanos en Lispector.⁷⁷ Entre ellos señala a São Geraldo como receptáculo donde las

⁷⁴ NINA, Claudia, «O exílio da palavra em 'A Cidade Sitiada'», *Op. Cit.* En <http://www.tracaonline.com.br>. Consultada el 22 febrero de 2007.

⁷⁵ ALBERNAZ, Maria Beatriz G.L. *Paidéia poética na cidade sitiada, um estudo baseado em Clarice Lispector*, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. www.ciencialit.letras.ufrj.br/trabalhos/beatrizalbernaz_paideia.pdf. Consultada el 21 de diciembre de 2007.

⁷⁶ MAURA, Antonio, *El discurso narrativo de Clarice Lispector*, *Op. Cit.*, p. 458.

⁷⁷ DIAS ROCHA, Fátima Cristina, «Cenários Urbanos em Clarice Lispector», en: www.filologia.org.br/ixcnlf/6/13.htm. Consultada el 22 de febrero de 2007. Estudio que se extenderá más adelante, en el análisis de los próximos cuentos.

imágenes de la ciudad han sido recreadas como hacen los situacionistas por la autora, para crear su propia interpretación de la ciudad: «As imagens ficcionais da cidade se transformaram numa chave a destrancar os insondáveis mistérios de uma cidade que não revela à simples observação»⁷⁸ Es decir, espacios llenos de posibilidades, donde lo cotidiano más costumbrista se abre inesperadamente a una extrañeza. Comparte esta visión Mendes de Sousa, quien afirma que encontramos como personajes siempre nordestinas, mineras,⁷⁹ situados en los Ríos de Penamburco o los mares de Bahía, es decir, espacios que desembocan en escenarios de abstracción:

O mundo da escrita é espacialmente aprestado por meio de figuras-territórios (cidades, mar, quintas, casas, quartos, montanha, deserto) e, como os lugares figuram a relação tensiva com a língua, todo o espaço é sujeito a alterações. O trabalho de desterritorialização, enquanto abstracção desreferencializadora e enquanto mobilidade, é trabalho sobre a língua.⁸⁰

El mapa vital de la ciudad, según Nádia Batella Gotlib tiene una fuerte llamada tanto visual como pictórica, arquitectónica y urbanística, con líneas de planos bien marcadas, así como de superficies, perspectivas, luces, sombras y con idas de apertura, mecanismos de relaciones entre estos planos.⁸¹ El escenario más destacable es la calle, los personajes tienen un bloqueo para salir a la calle. Dias Rocha resalta en su estudio que al presentarse la calle como un lugar de peligro, en ellos se revelan factores de desestabilización y de conflicto, que hacen a su vez aflorar ese lado sometido en la cotidianidad, que irrumpe como susto, pánico, horror y éxtasis.⁸² De este modo, Clarice Lispector resignifica, según Renato Gomes, de manera

78. *Ibidem*, p. 1.

79. Mineras, es decir, mujeres nativas de Minas Gerais.

80. MENDES DE SOUSA, Carlos, *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*, *Op. Cit.*, p. 25.

81. BATTELLA, Gotlib, Nádia, *Clarice. Uma vida que se conta*, *Op. Cit.*, p. 264.

82. DIAS ROCHA, Fátima Cristina, «Cenários Urbanos em Clarice Lispector», *Op. Cit.* En: <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/6/13.htm>. Consultada el 22 de febrero de 2007.

singular la imagen de la calle como un espacio contingente o «dinâmico que aguça a potência do olhar».⁸³

Dentro de los escasos estudios en torno a *La ciudad sitiada*, hay que destacar la tesis doctoral de Regina Pontieri, quien rescata la cosificación, asociada con el existencialismo y la náusea –que atañe a nuestro estudio–, para volcarla en lo que ella llama «Uma poética do olhar». En la entrevista, realizada por Alfonso Romano a Clarice Lispector, ella misma dice que a su amigo San Thiago Dantas no le parecía de primer nivel la obra, pero que cambió de opinión. De la misma manera, la crítica posterior a la publicación de *La ciudad sitiada* considera esta obra poco profunda, en comparación con las otras dos ya publicadas *Perto do Coração Selvagem* (1944) y *O Lustre* (1946). Regina Pontieri en el primer capítulo de su tesis «Infortúnios de uma Clarice» menciona a los críticos João Gaspar Simões, Assis Brasil, Benedito Nunes, Marli de Oliveira, Luis Costa Lima, entre otros, como nada receptivos a *La ciudad sitiada*. La opinión de Pontieri diverge, sin embargo, de estas voces. Su principal discrepancia es con Olga de Sá, que expresa un desagrado que Pontieri considera un desacierto interpretativo:

Assim como existe em Clarice toda uma gama de epifanias da beleza e visão, existe também uma outra de epifanias críticas e corrosivas, epifanias do mole e das percepções, decepcionantes, seguidas de náusea ou tédio; (...) Em *A Cidade Sitiada*, Lucrécia, a protagonista, incapaz das epifanias da visão, reduz-se ao ver de superfície, paradigma da epifania irônica ou antiepifania, em relação às paisagens urbanas.⁸⁴

Sin embargo, es justo en esa náusea donde se encuentra la epifanía de la escritura de Lispector, su belleza, situando la superficie de las cosas como principal base para la construcción de un mundo. Pontieri contrapone su punto de vista:

83. GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Citado en DIAS ROCHA *Op. Cit.* En: <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/6/13.htm>. Consultada el 22 de febrero de 2007.

84. Información traducida del original Ricardo IANNACE, «Ponto de vista na obra de Clarice Lispector», *Jornal da tarde*, 18.12.1999, *Cuaderno de Sábado*, Brasil.

[...] haveria em Clarice tanto as epifanias da beleza quanto a antiepifania, cuja presença seria indicada, muitas vezes, pela náusea. A dificuldade dessa transposição se vê quando o conceito de antiepifania serve, no seu peso de negatividade (anti), como base para uma interpretação que redunde em avaliação negativa de *A Cidade Sitiada*. Em complemento: 'Em *A Cidade Sitiada* faltam psicologias profundas, pois o tema é a visão que se faz no plano das coisas. Essa falta era registrada por Olga de Sá como traço negativo, decorrente da impossibilidade de visão epifânica, por parte das personagens.'⁸⁵

Es en esta aseveración de Pontieri donde basamos la importancia de la náusea en nuestro estudio: en el darse cuenta de la existencia de las cosas, a través de la mirada sobre ellas. En este mismo nivel de interpretación, Cláudia Nina señala que justamente el medio de comunicación de Lucrécia con el mundo es capturarlo a través de la mirada: «Como se estivesse organizando um 'mapa' das coisas ao seu redor, como uma estrangeira num lugar estranho, o olhar de Lucrécia é também fragmentado – as frases marcam o texto em descrições pontilhistas.»⁸⁶

La cosificación del agua de las calles, denota un espacio hostil que todo lo absorbe. Es en ese momento cuando las cosas-náusea-mundo, cobran su existencia. Un entrelazamiento donde las personas se cosifican en la misma medida en que los objetos y los seres humanos se humanizan, se configura una situación de dicotomía entre objeto de visión, en favor de una mirada que capte lo visible de su propia realidad.⁸⁷

La propia Clarice Lispector menciona que su proceso de escritura en esta obra era un fluir inconsciente.⁸⁸ Es en ese territorio donde se encuentra la «escrita do corpo.»:

85. *Ibidem*.

86. NINA, Cláudia, «O exílio da palavra em 'A cidade sitiada'», *Op. Cit.* En <http://www.tracaonline.com.br>. Consultada el 22 febrero de 2007.

87. *Ibidem*. En <http://www.tracaonline.com.br>. Consultada el 22 febrero de 2007.

88. ARS: *¿Cómo fue el proceso de creación de este libro? Partiste de una idea determinada o fuiste juntando textos también?*

Fue todo medio a ciegas... Yo elaboro muy inconscientemente. A veces creen que no estoy haciendo nada. Estoy sentada en una silla y allí me quedo. Ni yo misma sé que estoy haciendo algo. De repente viene una frase. En VVAA Clarice Lispector: *La escritura del cuerpo y del silencio*, *Op. Cit.* P. 19.

Nesse território, onde sujeitos e objetos se inteiram, o corpo adquire contorno experimental. A propósito, os corpos para os quais atenta Pontieri são o da protagonista Lucrécia e, por contigüidade, o da narradora, possibilitada a 'ver alguém que vê como o corpo e, assim, construir uma linguagem que veja o mundo como seu próprio corpo'.⁸⁹

La visión de Lucrécia sobre la ciudad es una poética de la mirada. Los sitios de Lucrécia son los sitios de su propio cuerpo. Los sitios de Lispector son ésos donde se reconoce, donde ella es ella, donde se compenetra con la ciudad, donde crea su propio mundo. Y llega entonces la madurez de ambos personajes: Lucrécia y la ciudad, al conocerla, al vagabundear, al caminar por ella, al estar ahí. Se reconoce, crea su mundo de acuerdo a los símbolos que hace suyos, y empieza la relación mujer-ciudad. El símil entre la protagonista y la ciudad conduce al lamento, porque ambas han perdido su vivacidad para volverse un sitio como muchos, ambas han madurado. Antes del lamento, la frustración por no alcanzar el sistema perfecto que pretendía:

La misma Lucrécia había sido atrapada por algún engranaje del sistema perfecto. Si había pensado que aliándose con un forastero se libraría para siempre de S. Geraldo y caería en la fantasía se había engañado. Había caído de hecho en otra ciudad –¡qué!, en otra realidad–, sólo más avanzada porque era una gran metrópolis donde las cosas ya se habían confundido de tal manera que los habitantes o vivían en un orden superior a ellas o estaban aprisionados por algún engranaje. Ella misma había sido atrapada por uno de los engranajes del sistema perfecto. (Lispector, 2006, *La ciudad sitiada*, p. 116)

Finalmente, al comprender la transformación de su ciudad, y darle el nombre real a las cosas, se mimetizan las dos figuras: Lucrécia es una mujer sitiada por las cosas, Lucrécia es, como su ciudad, la prisionera de un asedio. Esta obra también demuestra que para Lispector, la acción es una mera anécdota, como confirma Daniela Tarazona: Lucrécia, atrapada por las palabras, busca el significado esencial de cada cosa: el sillón como sillón en sí y los bibelots como señales de bibelots. La narración se sostiene en la simbología de los objetos que ya por poco hablan

89. *Ibidem*. En <http://www.tracaonline.com.br>. Consultada el 22 febrero de 2007.

y se roban el alimento: su animación provoca que el argumento pase a segundo plano.⁹⁰ Olga de Sá concluye al final de su análisis sobre esta obra: «*A Cidade Sitiada* é a terra de todos os homens, isto é, da condição humana, ou é só a cidade daqueles que degradaram o ver: reduziram-no ao espiar.»⁹¹

La lámpara (O Lustre), de 1946, *La ciudad sitiada (A Cidade Sitiada)*, de 1949 y *La manzana en la oscuridad (A Maçã no Escuro)*, de 1961 y pertenecen a la época en que Clarice Lispector se encontraba fuera de Brasil. Cláudia Nina llama a esta época de Lispector «escritos do exílio», el tiempo en que Lispector vivió durante casi 16 años entre algunos países de Europa y Estados Unidos, «terra dos outros», como señala Nina. En esa época Clarice creó estas novelas que, según Nádia Battella Gotlib muestran su más vigorosa personalidad, libros donde habla más bajo y la luz arde con menos intensidad: «Na *Cidade Sitiada*, talvez a sua única obra onde ela tenta romper a clausura, já não digo da sua impotência, mas da sua inapetência – e procura essa solidão primacial e total que é a do fabricante de romance.»⁹² Tal vez por eso la crítica sobre estos textos sea tan escasa en comparación con el resto de la obra de Lispector. El «ciclo do exílio» es una expresión afortunada justamente porque una constante que tienen estas tres obras son esos «espaços em que os personagens, como estrangeiros num mundo hostil, calam-se diante da impossibilidade de inventar seus próprios discursos e articular o rumo de sua própria história, como reféns de um mundo que não lhes pertence.»⁹³ Los personajes de Lispector entonces, deciden crear su propio mundo, con las consecuencias que eso conlleva. «*A cidade sitiada* representa os meandros mais sutis de uma narrativa silenciada».⁹⁴ Este silencio siempre presente en su narrativa será analizado en el siguiente capítulo.

90. TARAZONA, Daniela, «La expulsión de los caballos», *Op. cit.* En *La Jornada Semanal*, México, D.F. año 10, número 111, Agosto 2006.

91. DE SÁ, Olga de, *A escritura da Clarice Lispector. Op. cit.* p. 247.

92. BATTELLA Gotlib, Nádia, *Clarice. Uma vida que se conta, Op. Cit.*, p. 246.

93. *Idem.*

94. *Idem.*

CAPÍTULO III

POÉTICAS DEL HASTÍO

*Porque el tedio es insípido y se parece a la cosa misma.
Y no había sido lo bastante grande: sólo los grandes
aman la monotonía. ¡Porque el tedio es de una felicidad
demasiado primaria!*

–Clarice Lispector–
La pasión según G.H., 2005, p. 123

*Mirarse al espejo y decirse deslumbrada:
qué misteriosas soy.*

–Clarice Lispector–
«La sorpresa», en *Aprendiendo a vivir*, 2007, p. 56

*Yo antes quería ser para los otros conocer lo que no era
yo. Entonces entendí que yo ya había sido los otros y que
eso era fácil. Mi experiencia más grande sería ser el otro
de los otros: y el otro de los otros soy yo.*

–Clarice Lispector–
«La experiencia más grande»,
en *Aprendiendo a vivir*, 2007, p. 57

3. 1. Notas sobre la Náusea

3.1.1. Náusea filosófica: Jean-Paul Sartre

Baudelaire llamó al tedio *Ennui* y creó para expresarlo un término nuevo: *spleen*. Jean-Paul Sartre se refiere al tedio con el término *nausée* (náusea). En 1938 aparecía *La Nausée*, un libro al cual el editor había añadido la calificación de novela. Se trataba más bien de una especie de diario metafísico redactado por un intelectual desarraigado, Antonio Roquentin. A los 35 años, Roquentin se instala en Bouville (El Havre), París, para proseguir sus trabajos de erudición sobre un bandido e intrigante del siglo XVIII, el señor de Robbe-llon. Durante su estancia, divide sus días entre un restaurante, una cafetería y la Biblioteca Municipal del lugar. Se trata de un intelectual que se aburre constantemente, por más que proclame sus aventuras: «Yo he atravesado los mares, he dejado ciudades tras de mí y he desmontado ríos o bien me he internado en las selvas, e iba siempre hacia otras ciudades. He tenido mujeres, me he pegado con tipejos.»¹ Este pasado que narra Ronquentin no es verosímil y deja entrever a una persona solitaria, que por el hecho de mantenerse libre no se liga a nada terrenal. Lo que se muestra es un *tedio* y una soledad cultivada en lo que tiene de más sórdido y de más melancólico:

1. SARTRE, Jean-Paul, *La náusea*, Editorial *El País*, Clásicos del siglo XX. Traducción de Aurora Bernárdez, p. 92.

Yo estoy solo, la mayoría de personas han entrado en sus casas, leen el periódico escuchando la radio. El domingo que ha terminado les ha dejado un sabor de ceniza y ya su pensamiento se vuelve hacia el lunes. Pero para mí no hay lunes ni domingo: hay días que se empujan en desorden.²

En 1911, Miguel de Unamuno describía la náusea como el fundamento de todo pensamiento, incluso en el más metódico: «Este punto de partida personal y afectivo de toda filosofía y de toda religión es el sentimiento trágico de la existencia».³ Sartre completaría la idea diciendo en voz de Ronquentin:

Lo esencial es la contingencia. Quiero decir que por definición la existencia no es la necesidad. Existir es estar ahí, simplemente; los existentes aparecen, se pueden encontrar, pero jamás podemos deducirlos... Todo es gratuito, este jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando sucede que uno se da cuenta, le da a uno vueltas el alma y todo empieza a vacilar, como la otra noche; he ahí la náusea.⁴

El hombre pasa a ser entonces «un niño perdido al que nadie ni nada aconseja ni apoya y es ciertamente esta situación la que da a las obras que acabamos de citar su atmósfera tensa y trágica».⁵

El aburrimiento es un término más complejo de lo que parece. Proveniente del latín *abhorre* (ab = de/ horre = tener horror) que significa el «horror de la cosa», «lo que lleva a molestar, cansar, fastidiar», el aburrimiento lleva implícitos el abandono y el odio al mismo tiempo. Es el *spleen* de Baudelaire, el aburrimiento por excelencia como escribe el crítico Félix de Azúa:

Un hombre perpetuamente ocupado por el aburrimiento. Está siempre vigilante para no distraerse, para no encontrarse de pronto divertido o entretenido con algo. De no ser una exageración podría decirse que no recibe visitas porque le interrumpen el tedio. Todo cuando hay es lo de siempre. Es, de un lado, esclavo de la novedad y de otro, su sepulturero.⁶

2. *Ibidem*, p. 88

3. UNAMUNO, Miguel de: *El sentimiento trágico de la vida* en *Obras*, vol. 11 p. 1171, Ed. Aguilar, Madrid, 1942.

4. ALBERÉS, R.M., *Jean-Paul Sartre*, Testigos del Siglo xx, Editorial Fontanella, Barcelona, 1968, p. 47.

5. *Ibidem*, p. 61.

6. DE AZÚA, Félix: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Biblioteca de Estudios Contemporáneos, Editorial Pamiela Argitalextea, Pamplona-Iruña, España, 1979-1991, p. 52.

El ser humano es víctima de la repetición diaria de los mismos sucesos, de las mismas palabras. Pero es esa redundancia del tiempo y su carácter repetitivo, la que enfrenta al hombre a su propia existencia. Entre estos humores sucesivos y tan contrastantes como las encarnaciones de Brahma, sólo hay, según Søren Kierkegaard, una continuidad posible: la que se expresa en el Tedio. El tedio es la síntesis de las disonancias y la fusión de los contrastes.

Pierrot se muere de tristeza, una tristeza inexplicable...

*C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine*⁷

El tedio es el estadio por excelencia de la indiferencia, Jankélévitch lo define como la unidad irónica, una especie de vértigo anulado, característico del *spleen* que está completamente aburrido y que es consciente de que puede moverse libremente por cualquier lado del mundo con total indiferencia ante él:

La unidad irónica, el vértigo que se anula a sí mismo; eternidad de una tarde, humorada seria, beatitud sin voluptuosidad, profundidad superficial, siempre hambriento y siempre asqueado, el *spleen* nos pasea tristemente a través de paisajes inconsistentes. Desesperar significa no saber en qué convertirse ni adónde ir; aburrirse significa, al contrario, poder ir a cualquier parte y poder convertirse en cualquier cosa; significa estar absolutamente disponible, como el Oblomov de Goncharov. Los extremos se tocan, y así como se desespera por la pobreza y la soledad, también la riqueza o la felicidad excesivas acaban produciendo tedio; todo se convierte en oro, y nos morimos de indiferencia, así como los hombres pobres y solos se mueren de indigencia. Si todo está permitido, nada está permitido [...]

*Le ciel était trop bleu, trop tendre,
La mer trop verte et l'air trop doux*⁸

El «demasiado» es más insuficiente y más deficitario que un ¡No basta! Este exceso que es una carencia, no es la desdicha de ser demasiado dichoso.

7. JANKÉLÉVITCH, Wladimir: *La ironía*, Taurus, Madrid, 1986 (1964), p. 131-132.

8. *Ibidem*, p. 132.

De ahí que el tedio se manifieste como un dolor sin causa, una especie de angustia inmotivada, como vuelve a afirmar Janklevitch, «mi duelo no tiene razón de ser».⁹

Fernando Pessoa lo describió así en el *Libro del desasosiego* (*Livro do Desassossego*), atribuido a su heterónimo Bernardo Soares, un personaje que también «anda por las calles», un personaje que vive la náusea constantemente, y que toca el tedio:

A veces, cuando levanto la cabeza aturdida de los libros en que escribo las cuentas ajenas y la ausencia de la propia vida, siento una náusea física, que puede ser declinar-me, pero que trasciende a los números y a la desilusión. La vida me disgusta como una medicina inútil. Y es entonces cuando siento con visiones claras lo fácil que sería alejarse de este tedio si tuviese la simple fuerza de querer alejarlo de la verdad.¹⁰

Al comparar estas definiciones de la náusea y del tedio –como consecuencia de la náusea– podríamos decir que la náusea consiste en tomar conciencia del hecho de que nuestros actos no están automáticamente justificados. Pensamos que todo es banal, superfluo, y sin embargo somos *responsables* ante el mundo. Sentimos entonces que nuestra presencia, nuestra existencia son intolerables, y se apodera de nosotros un miedo horroroso. El alcance de la náusea a nivel filosófico es la *responsabilidad* que podemos comprobar en nosotros por el mero hecho de existir. Esa responsabilidad, que adquirirá más tarde un sentido moral es evidentemente sentida primero como horror. «Pero no podemos sacar nuestro alfiler del juego, puesto que existimos, y tenemos miedo de ese yo que existe, y debe hallarse justificación. Mi pensamiento, soy yo: he ahí porque no puedo detenerme.»¹¹

9. *Ibidem*, p. 133.

10. PESSOA, Fernando, *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, Seix Barral, Barcelona, 1991, p. 36.

11. *Idem*.

3.1.2. Náusea física: Maurice Merleau-Ponty

«—ARS: *Todavía hablando de ese libro, ¿hiciste lecturas o tuviste influencia de los existencialistas?*

—No, ninguna. Es más, mi náusea es diferente de la náusea de Sartre. Mi náusea es verdaderamente sentida porque cuando era pequeña no soportaba la leche y casi vomitaba cuando tenía que beberla. Me echaban gotas de limón en la boca. es decir, yo sé qué es la náusea en todo el cuerpo, en toda el alma. No es sartreana. A lo que yo aludiría que la pregunta fue totalmente literal, la que se refiere en el presente trabajo es a nivel de signos y escritura.»¹²

Clarice Lispector declaró en una entrevista en el Museu da Imagem e do Som estas palabras, que hacen suponer que su tipo de náusea es más bien física que filosófica. Siendo ambas pertenecientes al cuerpo humano y derivadas de él, el estudio entonces se amplía a ambas ramas. En el apartado anterior tratamos de analizar la náusea filosófica, partiendo de los conceptos de Sartre, sin embargo, es necesario también, indagar en los aspectos físicos, en las causas y consecuencias de esta patología. El término «náusea», del latín *nausea*, basca, ansia de vomitar, es una patología definida como el reflejo que precede al vómito y obedece a un mecanismo neuromuscular. La sensación de este estado patológico se localiza en el epigastrio y medias-tino del estómago. Se encuentra en multitud de afecciones gástricas y es de escasa importancia diagnóstica. En el catarro estomacal de los alcohólicos puede aparecer la náusea aún estando en ayunas, pero también es un fenómeno puramente nervioso, ya espontáneo, ya provocado. En este último caso es de origen sensorial y se observa particularmente en el histerismo y la neurasatenia.¹³

12. VVAA, *Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y del silencio, Op. Cit.*, p. 19.

13. Definiciones encontradas en www.saludhoy.com/htm/embar/articulos/cuerpII1.html. Consultado en mayo del 2004.

De cierta manera curiosa, la mujer durante el embarazo siente esta náusea, síntoma sólo de la mujer que está a punto de gestar, de crear.¹⁴ Si tomamos desde el primer capítulo la capacidad de creación de Clarice Lispector con los personajes, como une la trama a través del lenguaje, podríamos hablar de un embarazo del lenguaje hasta la expulsión al exterior en una especie de náusea. Cuando observamos a los personajes de Clarice Lispector, vemos cómo continuamente se encuentran en estado de Náusea. Trataremos de este concepto en el análisis del cuento «Desespero e Desenlace às três da Tarde» (1975), un ejemplo que tomaremos como planteamiento de este término en la obra de Clarice Lispector. Un cuento que plantea algunas de las bases de los síntomas que continúan en el resto de su narrativa.

Sus estímulos son extraídos de la realidad como el despertar un día, el contemplar el fuego de la cocina, el señor del chicle, todos ellos vistos a través de los ojos de los personajes de Clarice Lispector.

Hélène Cixous en su estudio incluye la náusea como una función de rechazo que puede tener un aspecto horrible odioso, pero que puede tener, en forma de vómito, un aspecto purificador;¹⁵ en el siguiente capítulo estudiaremos de la purificación por medio de la epifanía precedida por las arcadas de la náusea.

Decir que los personajes de Clarice Lispector se encuentran deshidratados es un poco arriesgado, sin embargo, existe por ejemplo, en *Agua viva* una clara introspección, que es un dialogar con ella misma, se mantiene un juego de palabras, con el fin de encontrar el *it*, lo vivo y lo blando. Sus personajes intentan encontrar antídotos frente a la náusea como lo es extraer de un acontecimiento cotidiano de la realidad para colocarlo en su mundo propio, con el fin de reestructurar su hidratación.

14. Este trastorno es el resultado de una actividad hormonal, en particular de una de ellas llamada gonadotropina coriónica, sobre los centros del vómito, localizados en el cerebro. Tales centros están formados por células nerviosas (neuronas) especializadas, cuya estimulación induce la náusea y, en ocasiones, el vómito. Debido a la acción hormonal, estas células son más sensibles, y mínimos estímulos, como ciertos olores o el simple hecho de observar la preparación de los alimentos, desencadenan la sensación de la náusea. Tomado de «Enfermedades infecciosas y Microbiología volumen 22, núm. 4 octubre-diciembre, 2002, en www.medigraphic.com. Consultado en mayo del 2004.

15. CIXOUS, Hélène, «Apocalipsis con Hamlet, mi madre y Clarice Lispector o Cómo ver a su madre», Conferencia dada en Casa de las Américas de Madrid. Traducción de Elizabeth Burgos. Ver: www.ucm.es/info/especulo/numero7/cixous.htm. Consultado el 20 de diciembre de 2007.

3.1.3. El lenguaje como primer detonante de la náusea

Si se toma habitualmente a Jean-Paul Sartre como creador del concepto de náusea filosófica, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), –contemporáneo de Sartre y perteneciente también a la corriente del existencialismo– plantea esta búsqueda de sentido, las explicaciones de la existencia, y la náusea misma, pero a partir del orden corpóreo. Por ello será nuestro fundamento metodológico para ejemplificar la náusea física-corpórea en Clarice Lispector.

En primer lugar, Merleau-Ponty propone una nueva consideración del cuerpo como cuerpo sujeto, como mediador activo entre el sí-mismo y el mundo. El cuerpo es, en esta perspectiva, un modo de acceder al mundo y, en coincidencia con Sartre, un modo de surgimiento del mundo. El enigma del cuerpo es analizado por él a través de la consideración de las relaciones entre pintura, visión, objetos y espíritu. La creación como modo de relación entre las cosas, a través del lenguaje, es el primer síntoma de embarazo de Clarice Lispector, lo que le provocará la náusea, que como es sabido, en un embarazo normal se da en los primeros tres meses. La autora la padece al dar nombre a las cosas, sentido a las palabras. Esa expulsión es el vómito que sienten sus personajes. El crítico Javier Rodríguez Marcos, remarca que en cualquier caso, «los libros de la escritora brasileña, con estar tan pegados a las vísceras humanas, más que hablar de algo, simplemente hablan. Aunque, eso sí, jamás renuncian a contar. De ahí tal vez esa apelación suya al estómago frente al cerebro, a la vida frente a la letra.»¹⁶ Lispector lo dice de viva voz: «No soy una intelectual, escribo con el cuerpo.»¹⁷

La relación que impone Merleau-Ponty entre el cuerpo y la pintura no es diferente a la búsqueda de Clarice Lispector por encontrar el lenguaje escrito, la palabra, en un lenguaje pictórico. «El pintor «aporta su cuerpo», dice Válerly.

16. RODRÍGUEZ MARCOS, J. *Cansada de la literatura*, Conferencia dada en Casa de las Américas, Madrid. En www.ucm.es/info/especulo/numero7 tomado el 20 de diciembre de 2007.

17. *Ibidem*.

Y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo como para el pintor cambia el mundo de la pintura.»¹⁸ Clarice Lispector se entrega por completo en cada trazo de pintura, en cada pincelazo, al mismo tiempo que al pintar palabras:

La animación del cuerpo no es el ensamblaje de sus partes, una contra otra, ni por supuesto el descenso en el autómata de un espíritu venido de otra parte, lo que supondría aún que el cuerpo misterioso es sin adentro y sin 'sí mismo'. Un cuerpo humano está aquí cuando, entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano se hace una especie de recruzamiento, cuando se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible, cuando prende ese fuego que no cesará de quemar, hasta que tal accidente del cuerpo deshaga lo que ningún accidente hubiera bastado para hacerlo....¹⁹

Es la comunicación de yo-yo con el yo-otro, a partir del desplazamiento entre uno mismo, lo que fundamenta la relación con el otro, a partir del cuerpo humano. Es así como nos relacionamos con un mundo, dice Merleau-Ponty:

Vivimos en el mundo, es decir: nuestros pensamientos, nuestras pasiones, nuestras inquietudes giran alrededor de las cosas percibidas. Toda conciencia es conciencia de alguna cosa, el movimiento hacia las cosas nos es esencial y la conciencia busca en ellas una especie de estabilidad que le falta. Nos conocemos a partir de nuestras acciones, del entorno que nos hemos dado, y cada uno de nosotros es para sí mismo un desconocido al que las cosas ofrecen un espejo.²⁰

Esta relación que marca Merleau-Ponty es pensada a partir del orden corpóreo. Si la literatura de Clarice Lispector se caracteriza por algo es por la minuciosa observación del minuto hasta esperar una realización epifánica de los hechos. La crítica literaria la conciben una narradora que no se atiene a las reglas de la tradición del orden literario, sino que su escritura «opera como una invocación desvelando el camino hacia el misterio, pero nunca el misterio nos lleva a él, pero lo multiplica; lo asedia de tal modo que la escritura se convierte en cuerpo vivo que husmea y conduce su propio destino. [...] Sobre el espíritu (el misterio), sobre la escritura (el cuerpo).»²¹

18. MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Editorial Paidós, Barcelona, 1986, p. 15.

19. *Ibidem*, p. 18.

20. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sentido y sinsentido*, Ediciones Península, Edicions 62, Barcelona, 1977, p. 122.

21. GUELBEZU, José María, «Relato de un sacrificio», *Babelia, El País*, Madrid, 10 de mayo de 2003.

Más que una observación existencialista de la relación del ser con el mundo, Clarice Lispector plasma a través de la escritura la pintura de la minuciosa realidad, de su observación en cuanto a su relación con el otro: la otredad. De ahí su náusea y la innovación de una narración escrita como consecuencia de la simple observación del mundo en su mundo, sin anécdota. Una creación de mundos donde el lugar no tiene importancia, su patria es el lenguaje, característica que observan muchos críticos:

La seva pàtria és el llenguatge. Semblen formes contràries i en realitat són maneres d'arribar al mateix lloc: l'emoció, l'sensació. Una de les paraules –i els seus derivats– que més es llegeix en Lispector és precisament sentiment, un sentiment que pot ser transitiu, sentir alguna cosa o aparentment intransitiu: només sentir, sentir-se, sentir-ho tot.²²

El vómito del lenguaje es para Merleau-Ponty el punto básico de la creación y de la inspiración de todo creador, en este caso Clarice Lispector, «espero estar interiormente sumergido, amortajado. Quizá pinto para surgir.»²³ Lo que se llama inspiración, según Merleau-Ponty, debería ser tomado al pie de la letra:

Hay verdaderamente inspiración y expiración del Ser, respiración en el ser, acción y pasión tan poco discernibles que no se sabe más quien ve y quien es visto, quien pinta y quien es pintado. Se dice que un hombre nace en el instante en que quien no era en el fondo del cuerpo materno más que un visible virtual se hace a la vez visible para otros y para sí. La visión del pintor es un nacimiento continuado.²⁴

Clarice Lispector desde el fondo de las cosas es, actúa, vive, y tiene una cierta pasión de dolor de existir. «No existe nada más difícil que entregarse al instante. Esta dificultad es dolor humano. Es nuestra. Yo me entrego en palabras y me entrego cuando pinto.» (Lispector, 2004, *Agua viva*, p. 53)

22. BOMBÍ-VILASECA, Francesc, «Clarice sacerdotessa. Els perque de la revolta.» *Avui*, Barcelona, 8 de maig de 2003.

23. CHARBONNIER, *El monólogo del pintor*, París, 1959, p. 145.

24. MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Op. Cit., p. 25.

Podríamos entonces definir a Clarice Lispector como la que escribe pintando, o pinta escribiendo, buscando un lenguaje que sólo la pintura le puede dar, o bien, sólo en la literatura encuentra lo que en la pintura no tiene definición. Pintura-escritura a partir de un darse cuenta y estabilizarse durante un segundo, en un instante. De la misma manera que afirma Merleau-Ponty:

El ojo ve el mundo y lo que le falta al mundo para ser cuadro, y lo que le falta al cuadro para ser él mismo, y en la paleta el color del cuadro que le espera, y una vez hecho ve el cuadro que responde a todas sus carencias, y ve los cuadros de los otros, las otras respuestas a otras carencias.²⁵

Las respuestas que describe Clarice Lispector en *Agua viva* –la obra junto con *Un soplo de vida*, *pulsaciones*, donde es más visible esta relación con la pintura– son encontradas en las palabras:

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? Y a los instantes les extraigo el zumo de la fruta; tengo que destituirme para alcanzar el meollo y la semilla de la vida. El instante es semilla viva. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 14)

La pintura es la palabra encarnada en cuerpo y esta forma de arte confunde todas nuestras categorías, según el pensamiento de Merleau-Ponty. En la pintura está presente la esencia y la existencia, lo imaginario y lo real, lo visible e invisible, además de desplegar su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas.²⁶ Significaciones que adquieren sentido en la palabra. De ahí la labor de Clarice Lispector de encontrar la semilla de la vida, el *it*:

¿Qué es lo que sabe el escritor? Lo único que sabe es que el que habla o escribe comienza por estar mudo, apuntando hacia lo que quiere significar, hacia lo que *va a decir*, y que de súbito el flujo de las palabras viene en ayuda de este silencio, y ofrece de él un equivalente tan exacto, tan capaz de devolverle al propio escritor su pensamiento una vez que lo haya olvidado, que hay que creer que ya estaba hablando en el revés del mundo.²⁷

25. MERLEAU-PONTY, Maurice *El ojo y el espíritu*, Op. Cit., 21.

26. *Ibidem*, p. 28.

27. MERLEAU-PONTY, Maurice *La prosa del mundo*, Taurus, Madrid, 1971, p. 29.

Clarice Lispector parte en primera instancia de «nombrar» las cosas, luego llega a la percepción que se tiene de ellas, para así alcanzar a un pensamiento de las mismas y un entendimiento. El conocimiento de las cosas se vuelve entonces un síntoma del ser humano y su vivencia. Es una constante en la obra de Merleau-Ponty comenzar con esta pregunta: «¿Cómo nombrar, dónde colocar en el mundo del entendimiento estas operaciones ocultas, los filtros, los ídolos que preparan?»²⁸ Preparado para darse cuenta del instante, primero trata de desmembrar los componentes que forman parte del mundo. Componentes que se repiten todo el tiempo, incesantes, continuos:

La sonrisa de un monarca muerto desde hace tantos años, de la que se hablaba en la *Nausée*, y que se sigue produciendo y reproduciendo en la superficie de una tela, es poco decir que sea una imagen o su esencia: es el mismo monarca en lo que tenía de más vivo, desde que yo miro el cuadro. El «instante del mundo» que Cézanne quería pintar y que ha pasado desde hace mucho, nos lo arrojan sus telas continuamente....²⁹

Primero está la pregunta, luego darle el nombre, buscar entonces la palabra exacta para definirla. La finalidad es llegar al entendimiento de los filtros que se imponen, para que lleguen a «ser» las cosas:

[...] Recomenzar desde cero la historia de la palabra, o mejor arrancarle la palabra a la historia. La palabra de Dios, ese lenguaje antes del lenguaje que estamos dando siempre por supuesto, no la encontramos en las lenguas existentes, ni mezclada con la historia y el mundo. Es el verbo interior quien juzga ese verbo exterior. En este sentido, nos encontramos en los antípodas de las creencias mágicas que sitúan la palabra sol en sol.³⁰

Tanto Merleau-Ponty como Clarice Lispector buscan el mismo fin: encontrar la palabra exacta. «De lo único de que se trata es de *dar con* esa frase hecha ya en los limbos del lenguaje, de captar las palabras que sordamente el ser murmura.»³¹

28. MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Op. Cit., 27.

29. *Idem*.

30. *Ibidem*, p. 28.

31. MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prosa del mundo*, Op. Cit., p. 29.

La búsqueda de las palabras es también una constante en toda la obra de Clarice Lispector, tesis que demostraremos un poco más adelante.

Por su parte, para llegar a este fin, Merleau-Ponty repasa la historia de la filosofía desde que se planteó la división alma y cuerpo, y reflexiona sobre este proceso de entendimiento:

Si, como la reina Isabel, se quiere a toda costa pensar alguna cosa de ella, hay que retomar a Aristóteles y la Escolástica, concebir el pensamiento como corporal; lo que no se concibe más, pero es la única manera de formular el entendimiento la unión del alma y el cuerpo. En verdad es absurdo someter al entendimiento puro la mezcla del entendimiento y el cuerpo. Estos pretendidos pensamientos son los emblemas del «uso de la vida», las armas parlantes de la unión, legítimas a condición de que no se las considere pensamientos. Son los índices de un orden de la existencia –del hombre existente, del mundo existente– que no estamos encargados de pensar.³²

La existencia dada con la acción «ver el mundo», asomarse y rescatar los movimientos, los instantes donde los objetos «son». Esto significa darse cuenta del delicado «ser» y «estado» de las cosas: «es cierto modo del pensamiento o presencia a sí mismo: es el medio que me es dado para estar ausente de mí mismo, asistir desde adentro a la fisión del Ser, al término de la cual solamente me encierro en mí.»³³ La vista, brindada por el ojo, es la manera de aproximarse del filósofo a mirar las cosas que componen el mundo existencial. Según Merleau-Ponty el ojo realiza el prodigio de abrir el alma a lo que no es alma, el bienaventurado dominio de las cosas y su dios, el sol.³⁴ Clarice Lispector se aproxima de la misma manera: «Emana de mi pintura y de estas mis palabras atropelladas un silencio que es también como el sustrato de los ojos.» (Lispector, 2004, *Agua viva*, 77)

La prosa del mundo, escribir el mundo es percibir que algo palpita, se enciende, se apaga. «Algo palpita y se anima: pensamiento humano sumergido en la distancia. Pero en definitiva no es más que un espejismo. Si no estuviera yo ahí para percibir una cadencia o identificar letras en movimiento,

32. MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Op. Cit., p. 41-42.

33. *Ibidem*, p. 61.

34. *Idem*.

todo se reduciría aun parpadeo significativo como el de las estrellas, a unas lámparas que se encienden y se apagan, según lo exige la corriente que pasa por ellas.»³⁵ Clarice Lispector lo siente de la misma manera, un encenderse y apagarse como la respiración natural:

Yo, viva y centellante como los instantes, me enciendo y me apago, me enciendo y me apago, me enciendo y me apago. Pero aquello que capto en mí tiene, ahora que está siendo transpuesto a la escritura, la desesperación de que las palabras ocupen más instantes que la mirada. Más que un instante quiero su fluencia. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 18)

Escribir el mundo con instantes volcados en palabras: el nombrar es la prosa del mundo de Merleau-Ponty y Clarice Lispector.

35. MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prosa del mundo*, *Op. Cit.*, p. 31.

3.1.4. Náusea y libertad. Finalidad del existencialismo

*Nuestro primer deber de escritor, es, pues,
devolver su dignidad al lenguaje.
Al fin y al cabo, pensamos en palabras.
—Jean-Paul Sartre, *Qué es la literatura*—*

Ambas náuseas —física y filosófica— se encuentran en el cuerpo humano, el mundo externo tan sólo marca una serie de detonantes para que la náusea se exteriorice. Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty parten del cuerpo para llegar al fenómeno de la libertad, a partir de su «estar en el mundo», de su «existencia en el mundo». Si bien Sartre aplica su percepción a la filosofía. Merleau-Ponty lo hace en el terreno físico.

Jean-Paul Sartre escribe en 1948, en el libro *Qué es la literatura*, el planteamiento siguiente: «la persona no es otra cosa que su libertad»³⁶, una persona que es responsable de lo que es. Sartre continúa diciendo: «La libertad podría pasar por una maldición. Y es una maldición. Pero también es la única fuente de la grandeza humana.»³⁷ A lo que Merleau-Ponty añade en *Sentido y sinsentido*, escrito en el mismo año:

La libertad será indivisiblemente principio del caos y principio del orden humano. Si el sujeto, para poder ser sujeto debe suprimirse del orden de las cosas, no existirá en el hombre ningún 'estado de conciencia', ningún 'sentimiento' que no participe en esta libertad devoradora y que sea pura y simplemente lo que es a la manera de las cosas. De aquí un análisis de las conductas que las muestra todas ambiguas. La mala fe, la inautenticidad son esenciales al hombre, ya que están inscritas en la estructura intencional de la conciencia, al a vez presencia en sí y presencia en las cosas.³⁸

Ambas teorías que son consecuentes de la misma querella, lo que Merleau-Ponty denomina «querella del existencialismo», se encuentran inscritas en el fenómeno de la liberación: libertad.

36. SARTRE, Jean-Paul, *Qué es la literatura*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1962, p. 20.

37. *Idem*.

38. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sentido y sinsentido*, *Op. Cit.*, p. 123.

La existencia es definida por ambos como: «[...] el movimiento por el cual el hombre está en el mundo, se compromete en una situación física y social que queda constituida en su punto de vista sobre el mundo.»³⁹ Y Merleau-Ponty añade que Sartre en *«L'Être et le Néant»* muestra, ante todo, que el sujeto es libertad, ausencia, negatividad, y que, en este sentido, la nada es»,⁴⁰ entonces así, la existencia humana es ante todo, «la intuición del en-sí». El fin del escritor es justamente, como menciona Sartre, el de contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea⁴¹ y tener la conciencia de que la literatura debe tener una función social. Sin embargo, para el autor francés hace falta que el hombre se libere totalmente, actuando tanto sobre su constitución biológica como sobre su condicionamiento económico, tanto sobre sus complejos sexuales como sobre los datos políticos de su situación⁴² y tomar además en cuenta, como reafirma Merleau-Ponty, que todo compromiso es ambiguo, ya que es a la vez la afirmación y la restricción de la libertad.⁴³

¿Cómo llegar a esta libertad desde la existencia? El escritor comprometido sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio.⁴⁴ Y revelar el mundo es apropiarse de sus significados, de lo que lo compone, como se ha descrito con Merleau-Ponty. Entonces es en los sentimientos como amor, odio, cólera, miedo, alegría, indignación, en la admiración, en la esperanza y en la desesperación cómo el hombre y el mundo se revela en su verdad, reafirma Sartre.⁴⁵

39. *Ibidem*, p. 120.

40. *Ibidem*, p. 121.

41. SARTRE, Jean-Paul, *Qué es la literatura*, *Op. Cit.*, p. 12.

42. *Ibidem*, p. 17.

43. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sentido y sinsentido*, *Op. Cit.*, p. 120.

44. SARTRE, Jean-Paul, *Qué es la literatura*, *Op. Cit.*, p. 53.

45. *Idem*.

El escritor es para Sartre el ser que nombra al mundo y muestra la vida que se vive en el día a día, y es el escritor el que sufre cuando no encuentra las palabras para expresar sus sufrimientos; es la conciencia de todos y el movimiento por el que se eleva lo inmediato a la nueva consideración reflexiva de su condición es el de toda la raza.⁴⁶ El objetivo final de la obra de arte, como lo es de la literatura, es mostrar el mundo, pero añadiéndole que la fuente de su creación es la libertad humana. «Escribir es, pues, a la vez, revelar el mundo y proponerlo como una tarea de generosidad del lector. Es recurrir a la conciencia del prójimo para hacerse reconocer como esencial a la totalidad del ser; es querer vivir esta esencialidad por personas interpuestas.»⁴⁷ Si uno escribe, según Sartre, es por la necesidad de sentirse en relación con el mundo. Se escribe con el único medio que se tiene, con la palabra. De ahí la importancia de todo escritor comprometido de «nombrar al mundo» adecuadamente, porque sabe que las palabras, como dice Brice-Parain, son «pistolas cargadas».⁴⁸ Si habla, dispara.

Merleau-Ponty agrega a esta libertad, la fe y la voluntad de querer ser libre por medio de su acción. Si somos cuerpo y espíritu, somos espíritu encarnado, ser-en-el-mundo:

‘Los individuos de la historia mundial’ son aquellos que, nacidos como todo el mundo en una cierta fecha, bajo ciertas leyes, con ciertas costumbres, son los primeros en comprender que este sistema no tiene porvenir, y, renunciando a la felicidad, crean con su acción y con su ejemplo un derecho y una moral en los que su tiempo reconocerá en seguida la verdad.⁴⁹

Los individuos de la historia mundial son los héroes para Merleau-Ponty, son los escritores comprometidos para Sartre. Ambos derivan de la coherencia existencia-libertad-compromiso. Si bien, como las épocas cambian, entonces el escritor es el encargado de mostrar la época en la que le toca vivir

46. *Ibidem*, p. 95.

47. *Ibidem*, p. 81.

48. *Ibidem*, p. 54.

49. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sentido y sinsentido*, Op. Cit., p. 272.

y luego así cambiar. El escritor es para ambos aquel que se interroga sobre su misión únicamente en las épocas en que esta misión no está claramente señalada y en las que hay que inventarla o reinventarla.⁵⁰

Tomando como base a estos dos filósofos, trataremos de mostrar que Clarice Lispector es una escritora comprometida en la medida en que nombra, revela y escribe, por lo tanto se compromete.⁵¹ «La función de un escritor es llamar pan al pan y vino al vino. Si las palabras están enfermas, a nosotros toca curarlas.»⁵² En los capítulos posteriores se procederá este análisis a partir de esta base metodológica. Finalmente como afirma Sartre, «la misión del escritor en cuanto se cuestiona que es escritor es esta: La literatura que le libera (hombre universal) es una función abstracta y un poder *a priori* de la naturaleza humana; es el movimiento por el que, a cada instante, el hombre se libera de la historia: en resumen, es el ejercicio de la libertad.»⁵³

Clarice Lispector es libre desde y hacia su escritura. Es, a través de la epifanía, que se da cuenta del mundo y así lo expresa. Todos los seres humanos, pero en mayor medida los escritores, están solos, «ya que están en contra de las costumbres; tienen un presentimiento, pero naturalmente no poseen la ciencia del porvenir; lo sienten en sus gustos, en sus pasiones y en su ser aunque no lo ven claramente ante sus ojos.»⁵⁴ Justo esto que no ven claramente ante sus ojos es lo que añade Clarice Lispector a esta filosofía: el darse cuenta, la epifanía, después de llegar al estado de gracia:

50. SARTRE, Jean-Paul, *Qué es la literatura*, *Op. Cit.*, p. 102.

51. Clarice Lispector no sólo está comprometida en la literatura, sino incluso en el aspecto social, como ella misma escribe en su crónica «Mineirinho», sobre José Miranda Rosa, un famoso atracador con aura de ser el «Robin Hood de las favelas», de Brasil. De él escribe: «Quiero una justicia que hubiese dado una oportunidad a una cosa pura y llena de desamparo y a Mineirinho [...] Una justicia previa que recordase que nuestra gran lucha es la del miedo, y que un hombre que mata mucho es porque ha tenido mucho miedo. Sobre todo una justicia que se mire a sí misma y que vea a todos nosotros, barro vivo, somos oscuros, [...] Una justicia que no se olvide de que todos nosotros somos más peligrosos, y de que cuando el justiciero mata, no está protegiéndonos ni eliminando al criminal, está cometiendo su crimen particular, uno largamente guardado.» en *Aprendiendo a vivir*, pp. 133-135.

52. *Ibidem*, p. 233.

53. *Ibidem*, p. 112.

54. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sentido y sinsentido*, *Op. Cit.*, p. 272.

Nunca los hombres han verificado de una manera tan clara que el curso de las cosas es sinuoso, que hay que pedir mucho a la audacia, que están solos frente al mundo y solos uno frente al otro. Pero algunas veces, en el amor, en la acción, se agrupan y los acontecimientos responden a su voluntad. Algunas veces se da esta abrazo, esta luz, este momento de victoria o, como dice la María de Hemingway, esta gloria que lo borra todo.⁵⁵

El momento de victoria es este estado de gracia en Clarice Lispector. Ella misma lo describe como una gracia especial o como una lucidez:

No me refiero a la inspiración, que es una gracia especial que muchas veces sucede a los que tratan con el arte. El estado de gracia el que hablo no se usa para nada. Es como si apareciese sólo para que sepamos que realmente existimos. En ese estado, además de la tranquilidad de la felicidad que irradian las personas y las cosas, hay un alucidez que sólo llamo leve porque en la gracia todo es tan, tan leve. Es la lucidez de quien ya no adivina: sin esfuerzo, sabe. (Lispector, 2007, *Aprendiendo a vivir*, 131)

La autora continúa diciendo que es una bienaventuraza, donde el cuerpo se transforma en un don porque se siente y también tiene una belleza profunda, la persona se vuelve real. Es sólo una apertura hacia una tierra que es una especie de tranquilo paraíso. Además dice que es en este estado donde la condición humana revela su pobreza implorante, se aprende a amar más, a perdonar más, a esperar más. Se pasa a tener una especie de confianza en el sufrimiento y en sus caminos tantas veces intolerables.⁵⁶

55. *Ibidem*, p. 276.

56. Paráfrasis de «Estado de gracia», en Lispector, Clarice, *Aprendiendo a vivir*, Edit. Siruela, 2007, p. 131.

3.2. El núcleo de la Náusea: *La pasión según G. H.* –Aplicación filosófica y corpórea–

Dar la mano a alguien ha sido siempre lo que esperé de la alegría. Muchas veces, antes de dormirme –en esa pequeña lucha por no perder la conciencia y entrar en un mundo más vasto–, muchas veces, antes de tener el valor de embarcarme para el gran viaje del sueño, finjo que alguien me tiende la mano y entonces avanzo, avanzo hacia la enorme ausencia de forma que es el sueño. E incluso cuando, así acompañada, me falta la valentía, entonces sueño.⁵⁷

La pasión según G. H. (*A Paixão Segundo G. H.*) fue publicada por primera vez en 1964, posterior a *La manzana en la oscuridad* (*A Maçã no Escuro* (1961) y a *Agua viva* (*Água Viva* (1963)). En esta novela Clarice Lispector retrata la náusea literaria base, tanto física como corporal. La plantilla que sostiene la tesis expuesta.

G.H. es una mujer perteneciente a una clase acomodada o burguesa, se encuentra sola en su departamento. Decide limpiar el cuarto de su criada,⁵⁸ su ex-empleada y antes de llegar mira con atención las paredes del apartamento hasta llegar a la habitación, allí topa con un armario del que, al abrirlo,

57. LISPECTOR, Clarice, *La pasión según G.H.*, El Aleph Editores, Barcelona, 2005, traducción de Alberto Villalba, p. 17...dar la mano es un gesto esencial para Clarice Lispector. Es el gesto de lo humano, de la solidaridad ante el vacío. Cogida de una mano humana, G.H. rememora su vía iluminativa, pues se trata en el fondo de una experiencia mística., citado en «La palabra rigurosa», LOSADA, Elena en *Mujeres y Literatura* [Àngels Carabí y Marta Segarra Eds.], PPU, Barcelona, 1994, pp. 123-136.

58. El papel que representan las criadas en la vida de Lispector es importante, este análisis de rol se encuentra en el capítulo v. «Aquí el cuarto de la criada es un desierto batido por el sol que ha reseca el colchón y las maderas y como en toda experiencia ascético-mística se repetirán las alusiones a lo yermo (inhabitado), al desierto como expresión física del despojamiento», citado en, LOSADA, Elena, «Clarice Lispector: La palabra rigurosa» *Mujeres y Literatura* [Àngels Carabí y Marta Segarra Eds.], PPU, Barcelona, 1994, pp. 123-136.

sale una cucaracha, un insecto, hecho que le provoca tal náusea y repulsión que la sitúa frente a la angustia existencial, la condición de ser y de no ser. Parte el cuerpo de la cucaracha por la mitad al cerrar bruscamente la puerta del armario, ve manar la sustancia blancuzca de dentro de su cuerpo, y sabe que eso es la esencia de la vida, la vida animal que hasta entonces se había negado a admitir que ella era; entonces la ingiere.⁵⁹ De esta manera, el enfrentamiento se extiende hacia todo lo que hemos analizado hasta el momento: Orden y caos. Moralidad y orden. Otredad. La madre. Soledad. Lo *it*. Tedio. Náusea. Escritura. Palabra. Lenguaje. Silencio. Amor. Odio. Instantes. Pasión. Dios.

En primera instancia se ha atribuido G. H. al significado *Género Humano*, que encierra verdades universales que atañen a lo entendido por los sentimientos humanos. Giulia Lanciani menciona en *Jornal de Letras* como primer autor de esta interpretación a Guido Morselli, autor de «Dissipatio» (escrita en 1973, pero publicada en 1977), «quem esclarece o sentido que se deve atribuir diagrama: H.G., está em lugar de *Humani Generis*. Clarice Lispector, por seu lado, tinha destinado a cifra para indicar o nome –nunca escrito por inteiro– da protagonista do seu romance (cuya primera edição é de 1964).⁶⁰ La crítica recalca este aspecto pues «el despojamiento personal de G. H. neutraliza la diferencia entre lo masculino y lo femenino, absorbida en una condición humana general en contraste con la animalidad y la vida orgánica».⁶¹

Partir de esta definición será importante por los temas a tratar de esta novela, temática que se puede ampliar a su obra en general. Lanciani también menciona un ensayo de Finanzzi Agrò que parte de esta «[...] ‘coincidencia’, aparentemente transcurável, insignificante na origem (a não ser pelo facto

59. Para el sentido de esta «comunidad», ver en Benedito Nunes en la introducción y edición crítica de *A Paixão Segundo G. H.*, Editora da UFSC, Brasil, 1988, p. xxv. Donde resalta: «A generalidade do sacrifício, da paixão de G. H., pois que el aencontra em si «a mulher de todas as mulheres», dá ao sue percurso o sentido de una peregrinação da alma, à semelhança de um itinerário espiritual, como nos escritos místicos de natureza confessional, freqüentes dentre da tradição cristã e quase estranhos à hebraica, inspirados na interpretação alegórica dos textos sabrados».

60. LANCIANI Giulia, «Os espelhos de Clarice Lispector», *Jornal de Letras*, Lisboa, 01.01.1985, p. 3.

61. HATOUM Milton, «La travesía del lenguaje», *Babelia*, *El País*, Madrid, 28 de septiembre de 2002.

de permitir una lectura de G. H. como Género Humano) mas que permite descubrir gradualmente, por debaixo de superficies textuais inegavelmente heteromorfas, outras coincidências que acabam por evidenciar a ‘a existência de uma rede de ligações entre espaços e tempos diversos de um mesmo universo epistémico’.⁶²

Esta unión y los lazos establecidos entre espacios y tiempos diversos en el mundo de la protagonista, provocan una identificación con el mismo insecto que permitirá a G.H. conseguir finalmente una neutralidad como ser, es decir, lo *it*, concepto que desarrolla especialmente en *Agua viva*, y en G. H. su exteriorización. La cucaracha en este sentido es el encuentro de una especie de «refugio embrional»⁶³ Sin embargo, para llegar a ello, pasará por el camino de la náusea literaria y de la náusea física.

G.H. encarna así un proceso ya definido en este trabajo: existencia-tedio-náusea-nombre-palabra-instante-escritura-compromiso. G.H. presenta como primer síntoma la náusea definida por Sartre, como vimos anteriormente: el hecho de tomar conciencia de que nuestros actos no están justificados, lo que nos conduce al pánico.⁶⁴

Esta insatisfacción de ser se muestra como una constante en los personajes de Clarice Lispector. En G.H. se manifiesta la necesidad de ordenar su mundo interior, el afán que la llevó a tocar el caos interno. Como acto previo al clímax de encuentro con la cucaracha, G.H. ha sido atacada por el problema de su existencia, el punto de partida personal y afectivo que menciona Unamuno al hablar del existencialismo (ver CAPÍTULO II):

Un momento antes del clímax, un momento antes de la revolución, un momento antes de lo que se denomina amor. Un momento antes de mi vida, que, por una especie de fuerte atracción por lo contrario, yo no transformaba en vida; y también por una voluntad de orden. Hay un mal gusto en el desorden de vivir. E incluso no sabría yo, aunque lo hubiese deseado, transformar ese momento latente en momento real. Por el placer de una cohesión armoniosa, por el

62. *Idem.*

63. LANCIANI Giulia, «Os espelhos de Clarice Lispector», *Jornal de Letras*, Lisboa, 01.01.1985, p. 3.

64. ALBERÉS, R-M: *Jean-Paul Sartre, Op. Cit.*, p. 42.

placer avaro y permanentemente prometedor de poseer pero no gastar, yo no necesitaba clímax o revolución o algo más que el preamor, que es mucho más feliz que el amor. (Lispector, *La pasión según G.H.*, 2005, 27)

Frente a la contingencia, se siente una persona perdida, y se crea una atmósfera de necesidad, la de sentirse viva. Esta ansia de pulso vital la llevó a inspeccionar la casa, a mirar en el cuarto de la criada y a decidir ordenar con el intento de ordenarse a sí misma, abatir el aburrimiento:

No tener aquel día ninguna asistenta iba a ofrecerme otro tipo de actividad que deseaba: el de poner orden. Supongo que ésta es mi única vocación verdadera. Ordenando las cosas, creo y entiendo al mismo tiempo....Ordenar es buscar la mejor forma. Habría sido criada-asistenta, y ni siquiera habría necesitado mi afición sino con mis manos hubiese podido ordenarlo todo. ¿Ordenar la forma? [...] El placer siempre prohibido de ordenar algo era tan importante para mí, que, incluso sentada a la mesa, ya comenzaba a deleitarme en el mero hecho de hacer planes. Miraba yo el apartamento: ¿por dónde empezaría? (Lispector, *La pasión según G.H.*, 2005, 31)

Evitaba así el vacío de no estar entretenida con algo, sin embargo, la invadió el tedio, y se detuvo a contemplarlo, como auténtico *spleen*: «Respeto el placer ajeno, y delicadamente saboreo mi placer, el tedio me alimenta y delicadamente me come, el dulce tedio de una luna de miel.» (Lispector, *La pasión según G.H.*, 2005, 29) No interrumpir este tedio la llevó a la náusea, se apoderó de G.H. la hostilidad, la acción hostil de acometer al enemigo, en este caso la cucaracha. Esta misma hostilidad que creció hasta sentirse embriagada de un tedio como el que experimenta antes y después del encuentro. Se siente entonces rodeada y encerrada en la existencia total y con ello percibe la vivencia de ser:

En mí había crecido un sentimiento de gran esperanza, y una resignación estupefacta: es porque en esta espera atenta reconocía todas mis esperanzas anteriores, reconocía la atención con que también antes había vivido, la atención que nunca me abandona y que, en último análisis, quizá sea la cosa más indisociable de mi vida; quién sabe si aquella atención era mi propia vida. También la cucaracha: ¿cuál es el único sentimiento de una cucaracha? La atención para seguir viva, inextricable de su cuerpo. En mí, todo lo que yo había superpuesto a lo inextricable de mí misma jamás había llegado probablemente a anular la atención, que, más que atención para vivir, era el proceso mismo de vida en mí. Fue entonces cuando la cucaracha comenzó a emerger del fondo. (Lispector, 2005, *La pasión según G.H.*, 47)

G.H. llega al reconocimiento de la existencia que marca Sartre, el sentirse totalmente invadida por el terror humano de existir:

Para mi sólida moralidad de antaño –mi moralidad era el deseo de entender y, como no entendía, arreglaba las cosas; sólo de ayer acá he descubierto que estoy crudamente viva como esa cruda luz que ayer he aprendido a conocer, para aquella moralidad mía, la gloria terrible de estar viva es el horror. (Lispector, *La pasión según G.H.*, 2005, 21)

Antes de ver las consecuencias de este mismo tedio, tuvo que pasar por el proceso de náusea como tal, física y repulsiva, la corporal:

Cómo llamar de otro modo aquella cosa horrible y cruda, materia prima y plasma seco, que estaba allí, mientras yo retrocedía hacia dentro de mí con una náusea seca, yo cayendo siglos y siglos dentro de un lodo, era lodo, y ni siquiera lodo seco, sino lodo aún húmedo y aún vivo, era un lodo donde se revolvían con lentitud insoportable las raíces de mi identidad. (Lispector, *La pasión según G.H.*, 2005, 52)

Sin embargo, el enfrentamiento clave se dio de manera filosófica y corporal, desembocando en vómito, en asco; no había dejado de mirar la masa blanca amarillenta por encima de la grisura de la cucaracha. Sobre este suceso los críticos tienen diversos análisis. Guadalupe Ángeles sobre ello menciona que sabe que eso es la esencia de la vida, la vida animal que hasta entonces se había negado a admitir que ella era; debe entonces probarla:

Avancé un paso más. Pero, en vez de ir adelante, de repente vomité la leche y el pan que había tomado por la mañana en el desayuno. Toda sacudida por el vómito violento, que no había sido siquiera precedido por el aviso de la náusea, desilusionada conmigo misma, asustada por mi falta de fuerza para realizar el gesto que me parecía el ser único capaz de reunir mi cuerpo con mi alma. (Lispector, *La pasión según G.H.*, 2005, 144)

Con ello confirmamos que a pesar de la respuesta que dio Lispector en la entrevista realizada (ver capítulo II) de que su náusea era diferente a la de Sartre, no lo es tanto. Benedito Nunes dice que «Apenas assinalando, como nesses casos todos, a tensão conflitiva entre a consciencia e as coisas, a náusea (...)

desempenha, na concepção-do-mundo de Clarice Lispector função reveladora idêntica à que lhe atribuiu Sartre.»⁶⁵

¡No puedo! ¡No quiero saber de qué está hecha lo que hasta entonces yo había llamado la «nada»! No quiero sentir directamente en mi boca tan delicada la sal de los ojos de la cucaracha, pues, madre mía, estoy habituada a capas empapadas pero no a la simple humedad de la cosa. (Lispector, *La pasión según G.H.*, 2005, 73)

Tuvo que pasar por esa náusea filosófica para llegar a la física, ese vaso de leche fue el detonante del vómito violento que le llenó el cuerpo por completo, el mismo síntoma corporal descrito anteriormente. Al que hace referencia Maurice Merleau-Ponty, donde el cuerpo es «ese instrumento fundamental de la existencia, el que establece la percepción y condiciona la relación entre el ser y el aquello que está fuera del ser»⁶⁶. Esta náusea es entonces definida como el cuestionamiento de su existencia desde que se convierte en síntoma corporal. Giulia Lanciani recalca esta aseveración que es una especie de redención:

«É precisamente esta redenção 'impossível' (do sujeito, do sentido, das coisas...) Salvação que, como mostra Finazzi Agrò, só pode derivar de um trânsito simbólico através da morte, de uma anulação do *eu* no interior de uma 'relação *passional* com o outro'. Só esta imersão no Nada que nos constitui, este afundamento numa alteridade que nos *atravessa*, permitirá, talvez, reconstruir 'o horizonte perdido do sentido', reunificar 'os fragmentos dispersos da verdade'»⁶⁷

En esa relación espacio y tiempo que se ha analizado anteriormente y que según la interpretación de Elena Losada, no tiene nada que ver con «la mirada psicológica y sí con la angustia metafísica, G.H. perderá el espacio y el tiempo –incluso el lenguaje– y en un crescendo lleno de referencias bíblicas y místicas se adentrará en la nada de no ser humano para ser simplemente vida cruda.»⁶⁸

65. Citado a partir de MAURA Antonio, *La narrativa de Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 351.

66. WOODWARD, Miguel Cossío, Prólogo a *Cuentos reunidos Clarice Lispector*, Alfaguara, Madrid, 2002, p. 26-27.

67. LANCIANI Giulia, «Os espelhos de Clarice Lispector», Op. Cit., p. 3.

68. LOSADA, Elena, *La palabra rigurosa*, Op. Cit. «Clarice Lispector: La palabra rigurosa» *Mujeres y Literatura* [Àngels Carabí y Marta Segarra Eds.], PPU, Barcelona, 1994, pp. 123-136.

En el trance preciso se encuentra la nada, propia del Género Humano: «Ao *Humanum Genus* é conferida tal esperança: horizonte ou limite para alcançar o qual é necessário um caminho de Paixão e de Morte, mas no qual consiste a única eventualidade de Vida, nos interstícios da própria vida: ‘O grande vazio em mim será o meu lugar de existir’». ⁶⁹

Desde el trance, existencia-náusea penetra en la dimensión del nombre de las cosas, el nombre que reafirma la existencia de las cosas. Brindar la palabra, conformar un lenguaje y así darle un entendimiento a la vida, convertirla en una vida que vive. «Comienza con la búsqueda del nombre... Quizás halle otro nombre, mucho más cruel que al principio, y mucho más él mismo. O quizás no halle.» (Lispector, *La pasión según G.H.*, 2005, 76). El proceso termina con la adjudicación de su propio nombre: «Y tampoco yo tengo nombre, y éste es mi nombre. Y porque me despersonalizo hasta el punto de no tener nombre, respondo cada vez que alguien dice: yo.» (Lispector, *La pasión según G.H.*, 2005, 153)

El tedio tiene entonces sentido, se produce el post-tedio que desemboca en el nombrar: «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, *La pasión según G.H.*, 2005, 122). El nombrar nos lleva así al amor del tedio, al tedio derivado de la monotonía y de la lucha por el orden:

Porque el tedio es insípido y se parece a la cosa misma. Y no había sido lo bastante grande: sólo los grandes aman la monotonía. ¡Porque el tedio es de una felicidad demasiado primaria! (Lispector, *La pasión según G.H.*, 2005, 123)

Sólo a través del tedio el mundo se le entregaba. Elena Losada define *La pasión según G. H.* como una novela abierta, sin etapas, sin más argumento que el acto ínfimo en torno al cual se opera la educación existencial del personaje, *La pasión según G.H.* es un entrecortado y jadeante monólogo interior.

69. LANCANI Giulia, «Os espelhos de Clarice Lispector», *Op. Cit.* p. 3.

Como inicio de todo está el *it*, y al final también queda este *it* (este aspecto que será analizado en el capítulo siguiente), que es el mismo al que vuelve, antes y después; de esta manera, se cierra la espiral:

Fue así como fui dando los primeros pasos en la nada. Mis primeros pasos vacilantes en dirección a la Vida, y abandonando mi vida. El pie pisó en el aire, y entré en el paraíso o en el infierno: en el núcleo. (Lispector, *La pasión según G.H.*, 2005, 71)

Con esta novela se cierra tal vez, como dice el crítico catalán Bombí-Vilaseca, «la reescriptura de l'Apocalipsi que alguns han vist en aquesta passió d'inicials. El gènere humà. Tots som un.»⁷⁰

Esta base servirá como punto de referencia para los posteriores análisis de la obra de Lispector, que también utiliza este proceso en los personajes de sus cuentos, pasando antes por dos constantes en la obra de la autora que nos sirven como las acanaladuras por donde camina esta náusea: el silencio y la otredad.

70. BOMBÍ-VILASECA, Francesc, «Clarice Sacerdotessa. Els perquès de la revolta» Diari *Avui*, Dijous, 8 de maig del 2003.

3.3. Detonantes de la Náusea: Teoría del silencio y teoría del espejo

3.3.1. Teoría del silencio: *La manzana en la oscuridad*

*Era sólo el gran espacio vacío e inexpressivo donde, por su propia cuenta,
erguían piedras y piedras...*

—Clarice Lispector, *La manzana en la oscuridad*, 25—

El silencio, la abstención de ruido, la pausa, es definido por Clarice Lispector como un espacio de acontecimiento. Un elemento detonante de la náusea literaria, como expondremos a continuación. La primera parte de *La manzana en la oscuridad* (*A Maça no Escuro* (1961) es la que mejor describe este estado. Sin dejar de ser una constante del resto de su obra.

Diversos críticos han hablado de Lispector como la «autora de silencios»: «autora de «libros como gritos que gritan por los que callamos y en nuestro silencio somos cómplices».⁷¹ Se trata de un silencio que tiene a su vez dos consecuencias directas, definidas también en el proceso de la náusea, a nivel corpóreo y a nivel existencial. El primero tiene una relación directa con el propio personaje y el otro con su relación con el mundo, el momento en que entra en contacto con la otredad y su imposibilidad de comunicación.

71. ÁNGELES, Guadalupe, «¿Quién es Clarice Lispector?», *La Jornada Semanal*, 2 de diciembre del 2001, núm. 352, Ciudad de México.

El silencio corpóreo, básicamente sensualista, remite a «el cuerpo sacralizado el que se hunde en la marea del lenguaje y del tiempo para arrancar palabras como quien pesca en lo desconocido», como señala Antonio Maura, la percepción de la congelación del tiempo descrito en palabras.

Establecer una teoría del silencio es explorar más allá del silencio mismo. Elena Losada escribió que para Clarice Lispector fue mejor sentir las cosas que tratar de entenderlas y es en este sentimiento-sinrazón que su escritura es un «continuo entrelazamiento entre lo pensado y lo que permanece atrás del pensamiento»⁷², llevando el lenguaje al máximo, como hemos visto, pero para Elena Losada el objetivo de Clarice es saber qué hay después del silencio mismo.

El silencio como algo íntimo. Y es así como Losada la sitúa dentro de una estética intimista: «[...] disparó lo que podía ser el lema de su estética intimista: 'Digo lo que tengo que decir, sin literatura.'»⁷³ «Escribiendo me siento algo, me siento útil y pensaba lo que quería»,⁷⁴ dice la misma Lispector.

La manzana en la oscuridad trata del silencio como herramienta para la construcción de lo humano. Un hombre, Martim, huye de la ciudad tras cometer un crimen. Se refugia en un hotel que parece la línea de separación de dos mundos, cruza esa línea y se encuentra huyendo en plena noche. Apenas sin conciencia de sí, cruza un desierto, le habla a las piedras, sube a una montaña, desciende a un valle, encuentra una hacienda y se queda en ella de manera pasiva a cambio de trabajos varios. Se queda y calla, parece ajeno a todo, mira: «Su gran silencio no era apatía. Era un profunda somnolencia en guardia, y una meditación casi metafísica sobre el propio cuerpo, con el que parecía estar imitando atentamente a las plantas de su terreno.» (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 24)

72. LOSADA, Elena, *La palabra rigurosa*, Op. Cit. «Clarice Lispector: La palabra rigurosa» *Mujeres y Literatura* [Àngels Carabí y Marta Segarra Eds.], PPU, Barcelona, 1994, pp. 123-136.

73. *Ibidem*, pp. 123-136.

74. Entrevista a *O Pasquim* –Ano VI– Nº 257, Rio, 3/6 a 9/6/74. en NUNES, Benedito, «Nota liminar» a LISPECTOR, C. *A bela e a fera ou a ferida grande demais*. 2ª ed. São Paulo: Global, 1996, p. 30.

Martim permanecerá en la hacienda y la novela cuenta la reconstrucción de sí mismo que el hombre intenta a partir de un acto de cólera que lo saca de la vida exterior y anterior, donde no se trata de entender y asumir su culpabilidad sino de algo más profundo: se trata de buscar el principio de su inocencia hasta llegar al «instante en que se produjo el gran desvío» y entonces, cuando lo consiga, tomar la dirección opuesta al desvío.

La agudeza de los sentidos en el silencio es mayor, por lo que entra en contacto directo con su propia naturaleza, lidia con ella, hasta llegar a sí mismo. Todas las cosas existentes se mueven en una frecuencia, algunas están al alcance del limitado espectro de nuestro oído, la mayoría vibra y vibra sin que de ellas nada sepamos:

El silencio del sol era tan total que su oído, ahora inútil, intentó dividirlo en etapas imaginarias como sobre un mapa para poder abarcarlo gradualmente..... El oído, volviéndose más modesto, intentó al menos calcular en qué terminaría el silencio; ¿en una casa?, ¿en algún bosque? ¿Y qué sería la mancha a lo lejos? ¿una montaña o sólo el oscurecimiento causado por la acumulación de distancias? Su cuerpo le dolía. (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 25-26)

Sin embargo es el mismo «escuchar el silencio» lo que le anima a seguir en la búsqueda de algo, y así llega a la hacienda. No sin antes tener una larga conversación con las piedras y con el sol, que le anima a seguir su camino:

Pero poniéndose en pie el hombre recuperó inesperadamente toda la estatura de su propio cuerpo. ...Allí ninguno de sus sentidos le servía, y aquella claridad lo desorientaba más que la oscuridad de la noche. Cualquier dirección era la misma ruta vacía e iluminada, y él no sabía qué camino significaría avanzar y cuál retroceder. En realidad, cualquier lugar donde el hombre intentaba ponerse en pie se convertía en el centro del gran círculo y en el principio arbitrario de un camino. (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 26)

Al no tener dirección fija, el sol –la fuerza más grande en ese momento– es su proveedor energía, la energía que le «anima» a seguir. Con el sol plantea una relación directa, el sol es el mismo vacío existencial que sufre en ese momento:

Pero, desde hacía dos semanas aquel hombre había probado el poder de un acto, parecía que hubiera pasado también a admitir la estúpida libertad en la que se encontraba. Sin un pensamiento sin respuesta, pues, soportó inmóvil el hecho de ser él mismo el único punto de partida [...] (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 26)

Martim se pierde y busca el contacto, empieza a existir gracias al otro. Indaga, y sin embargo, como ser orgánico que es, se cansa de su existencia, de su monotonía, necesita de más y más energía que retroalimente su Ser:

Poco después sus pasos pausados y repetidos formaron una marcha monótona. Miles de pasos rítmicos, que lo aturdieron y lo llevaron por sí mismos hacia delante, entumecido, agigantado por el cansancio, avanzando ahora con aire de idiota contento. Hasta el punto de que, si llegase a parar, se caería. Pero avanzaba cada vez más poderoso. A medida que el tiempo pasaba el sol se hacía más redondo. (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 26)

Termina Martim abatiéndose, y en ese momento aparece la náusea de su existencia que le aburre de seguir caminando, del aplastamiento de la llegada de las noches y los días, hasta olvidar por completo «el motivo por el que había querido encontrar el mar [...]» (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 27) Sólo buscándose a sí mismo llegará a ver el mar, un mar simbólico y abstracto. Pero sólo a través de un trance, el mismo en el que entra G.H., el mismo en el que entran los personajes de la autora: Ana con el señor que masca chicle, Sofía y «Ella» embriagada. «Te amo, dijo su mirada a una piedra, porque el súbito mar de gritos perturbaba profundamente sus propias entrañas, y de esa manera miró la piedra.» (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 27) Y se pregunta entonces por el paso del tiempo, toma conciencia de que es domingo:

Pero la verdad es que el desierto tenía una existencia limpia y extranjera. Cada cosa estaba en su lugar. Como un hombre que cierra la puerta y sale, y es domingo. Además, el domingo era el primer día del hombre. Ni la mujer había sido creada. El domingo era el desierto del hombre. Y la sed, al librarle, le daba un poder de elección que le embriagó: ¡hoy es domingo!, determinó categórico. (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 29-30)

Martim entonces se siente solo, «pero hay algo en una extensión de campo que hace que un hombre solo se sienta solo. Sentado en una piedra, el hecho final e irreductible era que él estaba allí.» (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 30).

Del silencio se llega así a la soledad, de ahí al envilecimiento a despreciar su misma existencia. En ese momento es cuando le invade la náusea total de ser:

Después, como ahora, lo que Martim, sentado, experimentaba era una orgía muda en la que había un virginal deseo de envilecer todo lo que era susceptible a ser envilecido; y todo era susceptible de ser envilecido, y ese envilecimiento era una manera de amar. Estar contento era una manera de amar; sentado, Martim estaba muy contento. (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 31)

Es en esa forma de amar donde siente como cómplice al silencio, ya no lo ataca, el silencio ahora es un grito, «gritos que gritan por los que callamos y en nuestro silencio somos cómplices; ya se sabe, nadie es culpable de la miseria y lo somos todos»⁷⁵.

Cómplices ya Martim y el silencio llega a la relación con el mundo, vienen las piedras, los pájaros, se plantea el lenguaje, la escritura en su conjunto. Entra en una especie de escalera mística de lo imaginario y lo humano, estableciéndose como sensorial en el mundo, en el primer escalón se encuentra su primer contacto con el mundo inorgánico: las piedras; en el segundo lo orgánico: las plantas; para llegar al tercer escalón: el hombre, donde se sitúa el lenguaje:

—Ya no sé hablar— dijo entonces al pájaro, evitando mirarlo por una cierta delicadeza pudorosa.
Sólo después pareció entender lo que había dicho, y entonces miró cara a cara al sol. «He perdido el lenguaje de los otros». Repitió lentamente, como si las palabras fuesen más oscuras de lo que eran, y de alguna manera lisonjeras. (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 34-35)

Entonces aparece la necesidad de querer expresarse, de buscar así un lenguaje nuevo:

75. ÁNGELES, Guadalupe, *¿Quién es Clarice Lispector?*, Op. Cit. «¿Quién es Clarice Lispector?», *La Jornada Semanal*, 2 de diciembre del 2001, núm. 352, Ciudad de México.

Que estaba completamente vacío, a decir verdad. Aquel hombre había rechazado el lenguaje de los otros y no tenía ni siquiera un principio de lenguaje propio. Y, sin embargo, vacío, mudo, disfrutaba. La cosa era buena. Entonces, como inicio de conversación, uno se sentaba en la piedra un domingo. Y así, con perverso placer, el hombre ahora se sentía lejos del lenguaje de los otros que, con el atrevimiento que le dio confianza, intentó usarlo de nuevo.....Así, al rebuscar ahora con fascinación todavía cautelosa en el lenguaje muerto, intentó por pura experiencia dar el título antiguamente tan familiar de «crimen» a esa cosa tan sin nombre que le había sucedido. (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 38)

Martim recodifica los significantes que conforman su existencia, para sí crea una especie de lenguaje existencial. Se cuestiona primero por la palabra «¿crimen?». Y después de dos semanas de silencio llama «acto» a su crimen. Este camino es el que sigue Martim para crear su propio mundo, él, que no creía ya en palabras hechas, se convierte en una especie de niño que aprende a hablar reconvirtiendo los adjetivos que no le complacen. Y por primera vez, con candor, se había admirado de sí mismo como un niño que se descubre desnudo en un espejo. Se convierte así en niño-adulto convirtiéndose así en un hombre abstracto. Como un estancamiento, entró en la náusea y se quedó por un tiempo, abstracto como él en la náusea, primero filosófica, después existencial y finalmente corpórea:

Pero en mitad de la noche despertaba de repente vomitando, preguntándose entre una náusea y otra –en medio de la fantasmagórica revolución que es una luz encendida en la noche– qué habría comido que le había sentado tan mal. (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 51)

El silencio se transforma de otro modo y es en este momento cuando se acentúa la plantilla expuesta: silencio-náusea. Para salir de ella tiene que haber un impulso, el *pathos*, que es la misma relación que está teniendo con el entorno. Es así como entra en otra epifanía de existir, comprende el mundo y de la náusea pasa al lenguaje conformado por palabras hecho en instantes: náusea-lenguaje-palabra-instante:

Ya cerca de él, sin embargo, estaba el hombre sentado en el suelo bajo el árbol. El hombre comía y el olor de comida fría dio a Martim una náusea de deseo. Su rostro se hizo urgente, tímido y vil, como un rostro cuando implora. El olor le volvió cruel a la nariz, casi vomitó de asco, tan puro estaba de comida. Pero

su cuerpo había ganado un impulso nuevo, los pasos difíciles lo sobrepasaron y poco después estaba frente al hombre, mirándolo con minuciosa ansiedad. (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 60)

Es como si volviera a la vida: un viaje en sí que en palabras de Miguel Sánchez-Ostiz «es de la muerte a la vida».⁷⁶ Las partes siguientes narran más la relación con el otro, en este caso con otro-mujer, con Ermelinda y Vitória de las que trataremos en el siguiente apartado. Pero tomemos en cuenta que se trata de una historia narrada por una escritura en la que la relación de la conciencia con la naturaleza es el hilo conductor; lo que sucede es que esa relación no es real sino, por utilizar una palabra suya, metafísica. José María Guelbenzu escribe sobre esta novela que la grandeza de las cosas y los actos pequeños conquistan un territorio cósmico y la escritura se construye con ese esfuerzo desde imágenes casi homéricas, hasta audacias expresivas capaces de reunir cuerpo y alma, sentimiento y entendimiento, de una sola vez: «su corazón se contrajo en su pecho como para no tocar un desastre» o «no vio realmente su cuerpo sino sólo su andar; como si viese sólo el espíritu del cuerpo» o también «cuando finalmente empezó a llover, la señora había llegado a un punto de silencio en que la lluvia le parecía la palabra».⁷⁷

Dos mundos que se atraen: el primero aquel al que él pertenece, en el que ha cometido un crimen y el segundo es la reconstrucción de su yo: «Nosotros somos de una perfección atroz y el dolor está en que no estamos a la altura de nuestra perfección; y por lo que se refiere a nuestra belleza apenas la soportamos.»⁷⁸ Guelbenzu le llama «Relato de un sacrificio». El silencio como un grito atorado, un grito de ave de rapiña, representado en Martim, como una complicidad de la culpa, del hecho. Las contraposiciones del silencio llevan a la dualidad de la existencia: razón-corazón:

76. SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel, «El viaje de Clarice Lispector!», en *Blanco y Negro*, Cultural del diario ABC, 11 de octubre de 2003.

77. GUEL BENZU, José María, «El relato de un sacrificio», *Babelia* de *El País*, Madrid, 10 de mayo de 2003.

78. *Ibidem*.

La seva obra redefineix el món. Reescriure la biografia pròpia des de l'altre. Ha escrit Laura Freixas que anys després de separar-se del seu marit, Mauro, ell li va enviar una cartea en què la comparava amb Joana i Lidia, el seus dos personatges de *Cerca del corazón salvaje*. Lispector és els seus personatges, o sempre els ha estat. Vida i obra que es confonen i la paraula maldat per expressar allò que sentim i, mentre es diu, transforma el que pensem en ella mateixa. Hi reïx. Què ens descobreix? L'abisme a què ens enfrontem. El mirall en el silenci.⁷⁹

Clarice Lispector escribe en 1974 el cuento «Silencio» incluido en el volumen *Silencio (Onde Estivestes de Noite?)* donde describe este proceso de manera más concisa:

Se puede pensar rápidamente en el día que pasó. O en los amigos que pasaron y para siempre se perdieron, pero es inútil huir: 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, quizá tan sólo tu silencio. Cuántas horas se pierden en la oscuridad suponiendo que el silencio te juzga, cómo esperamos en vano ser juzgados por Dios. Surgen las justificaciones, trágicas justificaciones forzadas, humildes disculpas hasta la indignidad. Tan suave es para el ser humano, mostrar al fin su indignidad y ser perdonado con la justificación de que es un ser humano humillado de nacimiento. Hasta que se descubre que él ni siquiera quiere su indignidad. Él es el silencio. (Lispector, 1988, «Silencio»: 137)

Una escritura del silencio, de lo sagrado. Antonio Maura en la conferencia antes mencionada, describe su proceso de escritura de la siguiente manera:

¿Quiere decir que se trata de una escritura del silencio, o se trata de una escritura frente al silencio?... todos los caminos han de ser explorados por la voz. La palabra arde como tea para alumbrar en lo más hondo de la gruta de la materia y la energía: En la fuerza vital que se vuelve cuerpo y en ese cuerpo que se transforma en pasión, en vida. Escritura como traducción del silencio, sí. Y escritura como reto ante lo callado. En ambas peleas está comprometida esta mujer que tal vez sea una de las únicas escritoras capaz de distinguir diferentes silencios como nosotros distinguimos entre diferentes palabras. Una mujer que fue capaz de elaborar un lenguaje habitado por huecos, una escritura de silencios. «Lo que no sé decir es más importante que lo que digo». «Cada vez escribo con menos palabras. Mi mejor libro ocurrirá cuando yo dé todo sin escribir.» En ese momento, cuando las palabras mudas se sucedan unas a otras como la pausada respiración, como el silencioso discurso de la sangre, entonces lo mágico habrá sucedido. Todos entenderemos sin decirlo y el silencio será la más rica de las lenguas. Escritura del silencio y contra el silencio por tanto. Escritura del cuerpo. Escritura.⁸⁰

79. BOMBÍ-VILASECA, Francesc, «Clarice Sacerdotessa» a Els perquès de la revolta, *Avui*, Dijous, 8 de maig del 2003.

80. MAURA, Antonio, «Clarice Lispector: La escritura del cuerpo y el silencio», Texto de la conferencia dada en el lanzamiento, el 19 de diciembre de 1997, en el Centro de Estudios Brasileños de Barcelona, del número especial de la revista *Anthropos* dedicado a Clarice Lispector. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/biografa.htm>. Consultado el 20 de diciembre de 2007.

En los siguientes capítulos nos adentraremos a observar como a partir del silencio llegará al contacto con las cosas, lo que desembocará a mirar al otro, la otredad, por medio de un reflejo en un espejo que derminará su comunicación o no con el mundo que contempla Clarice Lispector.

3.3.2. Teoría del espejo: el problema de la otredad

*Sin la conciencia de nuestra identidad, seríamos seres folclóricos sin alma,
como los vampiros, que no se reflejan en los espejos.
Pero lo más importante es que estaríamos imposibilitados para experimentar
la empatía cognitiva, ya que ésta exige distinguir entre uno mismo
y los otros y comprender que los demás también poseen un yo.*
—Frans de Wall, *Good Natured*, 344—

Los espejos deben inspirar terror, reverencia y comprensión.
—Mark Pendergrast, *Historia de los espejos*, 346—

*Yo antes quería ser los otros para conocer lo que no era yo.
Entonces entendí que yo ya había sido los otros y que eso era fácil.
Mi experiencia más grande sería ser el otro de los otros:
El otro de los otros soy yo.*
—Clarice Lispector, *Para no olvidar*, 31—

Conocer el mundo implica contemplarlo. Si bien, el espejo define el reflejo de una luz para formar una imagen, acercarse a realizar una teoría del espejo en Clarice Lispector necesita remitirse a la historia de este elemento, al reflejo del otro, a la historia de la otredad, para que el primero —el que mira— adquiera sentido. Se establece así la relación: Yo-Tú, es decir, la forma de comunicarse con el mundo.

Los espejos sólo adquieren sentido cuando uno se mira en ellos, nos recuerda Mark Pendergrast, quien señala que la historia de los espejos es la historia de la visión. Lo que se percibe en estas superficies —a las que atribuye la cualidad de «mágicas»— es fuente de información sobre nosotros mismos: «de dónde venimos, qué imaginamos, cómo pensamos, qué anhelamos. A lo largo de toda la historia de la humanidad, el espejo aparece como un medio de autoconocimiento y autoengaño.»⁸¹

Los personajes de Clarice Lispector, que se miran constantemente en un espejo, no son la excepción. A través de este reflejo, se autoconocen o se autoengañan. En la historia de la antigüedad, tanto los egipcios,⁸² como los

81. PENDERGRAST, Mark, *Historia de los espejos*. Traducción de Eugenia Ciocchini. Editorial Ediciones B, Vergara, Barcelona, 2003, p. 13.

82. Para los egipcios, el espejo se relacionaba principalmente con Ra —la deidad más poderosa, el omnipresente sol africano— y era su símbolo terrenal [...] Los espejos se vinculaban así mismo con Hator, la diosa del amor, la fertilidad, la belleza y la danza. Representada con cabeza de vaca, y con un disco espejado (o un sol) entre los cuernos, se la consideraba el ojo del dios del sol, *Ibidem*, p. 20.

sumerios, etruscos, mayas, aztecas, chinos –casi todas las civilizaciones antiguas–, utilizaban al espejo como referente místico, pero también como símbolo de cosmología, vanidad, belleza, sexo, magia, ciencia y autoconocimiento.

Por su parte, en el folclore judío se incorporaron los espejos en su mayoría al pensamiento mágico, a menudo como un método para procurarse amor,⁸³ además de que la luz y el espejo, aparecían en sus obras pictóricas, arquitectónicas y literarias como símbolo de la introspección y el conocimiento divino, señala Pendergrast.⁸⁴

En cambio, los etruscos, cuando moría alguien, recreaban su tumba con mesas, bancos, candelabros, pendientes, como un hogar, donde no faltaban los espejos, que servían como receptáculos para el alma. «La palabra con que designaban el alma, *hinthial*, significa también ‘imagen reflejada en el espejo’».⁸⁵

Mark Pendergrast nos introduce así en una historia donde los protagonistas son los seres humanos que han utilizado el espejo para diferentes medios, cuyo elemento ha tenido una gran evolución tanto en el mundo del conocimiento, y en la contribución que ha llevado para con la ciencia, hasta llegar a ser elemento básico en el mundo de la magia: en la captotromancia.⁸⁶

83. En *Jewish Magic and Superstition* (Magia y supersticiones judías), Joshua Trachtenberg nos enseña que para despertar la pasión del ser amado es preciso escribir su nombre tres veces en el dorso de un pequeño espejo antes de alzarlo ante una pareja de perros apareados, con el fin de reflejar su imagen. A continuación, hay que conseguir que la persona en cuestión mire el espejo, a fin de que a excite el poder mágico del acto sexual, fijado en su superficie. *Ibidem*, p. 23.

84. Los espejos todavía desempeñan un papel fundamental en el Noruz, la fiesta del año nuevo iraní, que se celebra en el equinoccio de primavera. El místico judío Salomón Ben Gabirol se refirió a las «almas apretujadas / mirándose en espejos, con la esperanza de ver en ellos / un atisbo de la imagen de Dios», mientras que el místico cristiano Meister Eckhart escribió: «El alma se contempla en el espejo de la Divinidad. El propio Dios es el espejo, que se oculta de quien quiere y se revela ante quien quiere... Cuanto mayor es la capacidad del alma para trascender las palabras, más se aproxima al espejo.» Muhyi'd-Din ibn'Arabi, un mahometano, escribió sobre la semejanza entre el hombre y Dios: «Dios es el espejo en el que os veis a vosotros mismos, y vuestro arte es el espejo en que Él contempla sus nombres.», *Ibidem*, p. 43.

85. *Ibidem*, p. 24.

86. La captotromancia perduró en doctrinas ocultistas como el neoplatonismo, el gnosticismo, la cábala y la alquimia, que resistieron los ataques de los cristianos y sobrevivieron durante siglos como movimientos clandestinos, ejerciendo una profunda influencia sobre quienes trataban de desvelar los misterios del universo, incluidos los cristianos. Todas estas tradiciones místicas creían en un ser trascendente al que sólo se podía acceder a través de la magia ritual, una compleja jerarquía de ángeles y demonios y una virtuosa vida de contemplación. *Ibidem*, p. 46.

El espejo ha existido desde hace 4000 años a.C. y también ha sido objeto de ficción en mitos, novelas y leyendas.⁸⁷ En todos ellos el espejo es referido como fuente de expresión y de conocimiento. Y mientras en la literatura se refleja la transformación del espejo «sagrado» en un objeto cotidiano, en la pintura aparece como una evolución del propio arte. Es este aspecto el que compete a nuestro estudio: la medida en que el espejo se ha vuelto tan indispensable en la vida cotidiana, como lo es para los personajes de Clarice Lispector. Ellos, en la medida que se miran en un espejo, se descubren. En la medida en que miran al otro, visto como espejo de uno mismo, se crean a sí mismos. A estos términos en concepto filosófico se le llama *otredad*.

De la misma manera que el silencio, la otredad es uno de los elementos básicos para entender la concepción del lenguaje de Clarice Lispector, así como la creación de sus personajes protagonistas, quienes mantienen una relación irremediablemente conflictiva consigo mismos y una imposibilidad de comunicarse con los otros. Este núcleo conflictivo tiene su desenlace en la náusea, y de ese mismo conflicto van a tomar el impulso que les permita construir y defender su subjetividad y de ahí la concepción de sus propios mundos.

Así como en el folclore, en muchos pueblos y mitologías el espejo ocupa un lugar importante en tanto que se piensa que en él se refleja el alma o el espíritu de la persona: la ventana al mundo; en el plano filosófico, muchos autores han querido hablar de esta relación para concebir la comunicación entre las personas y el conocimiento de uno mismo: la otredad. Entre los autores que tratan este concepto destacan dos: Martín Buber y Emanuel Levinas.

Paralelo al nivel filosófico donde se sitúan estos dos autores con una «teoría de la otredad», Clarice Lispector crea con la figura del espejo: una «teoría del espejo», para concebir al mundo, comunicarse –o no– con él y conocer a sus personajes. Luiz Antônio Mousinho señala como una de las características de los textos de la autora el vértigo que causa mirar al otro como receptáculo

87. Como lo fue *Blancanieves*, *El Zorro*, *Cuentos de Canterbury*, *Maleficarium*, etc. Para mayor consulta mirar *Ibidem*, pp. 47-52.

del conocimiento. En el sentido de provocar un miedo donde el yo busca un mirar para encontrar identidades en el otro.⁸⁸

Martin Buber elaboró una filosofía del diálogo o del encuentro, una manera de existencialismo religioso centrado en la relación Yo-Tú de la que parte para definir el ser del hombre, vida que transcurre entre el Yo y el Ello y entre el Yo y el Tú. El Tú es un sujeto como el Yo, no es cosa ni objeto. El Ello se produce cuando nuestro ser se comunica con el mundo como cosa, objeto, pero no penetra en ella. Marca también la diferencia entre El Otro-Tú y Lo Otro-Ello. Es decir, el Yo se relaciona con Otro, el Otro dicho a modo de Tú, o bien, a modo de Ello. En todas las relaciones que establece el hombre, lo humano se anula, y se anula estableciendo las relaciones con lo Otro. Este concepto «Otro» fue introducido como tal por Levinas, quien dice que la manera de evitar la anulación y el caer en la mismidad es ver al Otro como absolutamente Otro y que la relación con él es la relación con el infinito. El Otro como Otro es huérfano, la vida, el extranjero. En Buber, el otro, como otro, es el Tú, con el que establezco una relación de simetría. La relación que lleva hacia el Otro constituye en Buber el camino a la libertad misma, y se establece por nuestra libertad; en Levinas, el Otro viene sin que se le llame. En ambos casos, estas relaciones son las maneras de acercarse al mundo. El Mundo en sí, definido como «otro». Existiendo además, «al mismo tiempo en que el ser que establece relaciones esenciales con los otros, lo hace en esa misma medida con el Tú eterno, el cual es definido como el Dios religioso.»⁸⁹

Al tratar de llegar a una conciliación entre ambos, la otredad se define en la medida que se conoce al mundo. El Yo-Tú y el Yo-Ello son dos maneras de conocer, de vivir el mundo, es nuestra dualidad como seres humanos. El Yo-Ello se nos da de una forma cotidiana común, en el día a día; el Yo-Tú

88. MOUSINHO, Magalhaes Luis Antonio: «Narrativa e experiência: a marca das mão do oleiro». *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2005. www.ucm.es/info/especulo/numero331/clispect.html. Consultado el 22 de febrero del 2007.

89. Además de su filosofía del diálogo y de su trabajo de traducción e interpretación del Antiguo Testamento, Buber es conocido por su recreación e interpretación del Hasidismo, que analiza como uno de los mayores movimientos místicos del mundo, otorgándole, como sionista, con la defensa del renacer de una cultura judía opuesta a metas sólo políticas.

también se da, pero no lo podemos forzar ni manipular, tenemos que prepararnos para que llegue, el mundo definido como el «mundo del amor, del encuentro, de la experiencia mística, de la inocencia, de la creación, más cercano al mundo del niño, o el ser como niños». ⁹⁰

A su vez, la relación con el Tú se puede dar con tres aspectos: con la Naturaleza, sin un lenguaje racional, antes del lenguaje; con los hombres, donde participa el lenguaje –damos nuestro Yo y aceptamos el Tú– y con las formas inteligibles, que sería el mundo de lo creativo y lo religioso. No tiene un lenguaje preciso, pero hay una voz.

No podemos vivir sin el Ello, pero es en el Tú donde se manifiesta el espíritu pues, según Buber, tenemos que buscar el silencio para lograr la comunicación. Vivimos en un mundo lleno de Ello, como una seducción permanente que nos llama, nos interrumpe, nos distrae, nos invade. En el Tú vivimos nuestra libertad de ser todo lo que somos más profundamente, de convertirlo en acto. ⁹¹

Dentro del Ello, de lo Otro, se encuentra la cotidianidad y el Ello puede volver a ser Tú, cuando lo logramos encontrar. «Vivimos en el ello, es nuestra experiencia, el contacto con el Tú no es habitual en nuestra vida, pero todos lo tenemos como posibilidad personal.» ⁹²

La narrativa de Clarice Lispector se centra en este tercer aspecto, en la búsqueda del encuentro con el mundo y en el Yo-Yo, en busca de la identidad. Puesto que si al contacto con el Tú, conocemos nuestro ser «yo, que soy gracias a que tú eres», entra ahí el miedo, el temor a este mundo incierto, efímero y al mismo tiempo existente. Entra el horror mismo de la náusea, en la potencia de encontrar. Lispector define a este proceso como «La experiencia más grande»:

90. HERNÁN BAEZA, «Martin Buber», *Revista Alcione*, No. 9, Santiago de Chile, 2000. En: http://www.alcione.cl/nuevo/index.php?object_id=216. Consultado el 24 de noviembre de 2005.

91. *Ibidem*.

92. *Ibidem*.

Yo antes quería ser los otros para conocer lo que no era yo. Entonces entendí que yo ya había sido los otros y que eso era fácil. Mi experiencia más grande sería ser el otro de los otros: el otro de los otros soy yo. (Lispector, 2007, *Para no olvidar*, 31)

Miriam Rivera-Hokanson enfoca el estudio sobre las estrategias discursivas de Lispector a partir del estudio del espejo que desarrolla Lacan, el concepto de lo imaginario. Dice que lo imaginario está basado en la identificación con el otro y estas identificaciones conducen a la formación del yo.⁹³

De la misma manera que Buber, Lispector señala:

Yo que soy gracias a la existencia de otro, no hay yo sin tú, ni tú ni yo., a lo que complementa Lispector: «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, 1989, *Agua viva*, 15)

...para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros...⁹⁴

En la soledad y en el silencio se encuentran dos constantes de Lispector, que definirán el camino para desembocar en la náusea. Desde la soledad y el silencio el *ello* se nombra de cierta manera, el *tú* se convierte en *Ello* de otra, y el *tú* te nombra a ti, te da la razón de existir. «Aprendizaje del alfabeto del mundo, tan personal y caprichoso como poblado de mudos silencios.»⁹⁵ Clarice Lispector se establece así en el Ello del mundo:

¿Qué es un espejo? Es el único material inventado que es natural. Quien mira un espejo, quien consigue verlo sin verse, quien entiende su profundidad consiste en ser vacío, quien camina hacia el interior de su espacio transparente sin dejar en él el vestigio de la propia imagen, ese alguien ha entendido su misterio. Para

93. RIVERA-Hokanson, Miriam, «Hacia una descodificación de las estrategias discursivas de Clarice Lispector en Lazos de Familia», Revista *Tatuana*, Número 2. <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revlispector.pdf>. Consultado el 20 de diciembre del 2007.

94. PAZ, Octavio, *Piedra del Sol*, Tezontle, México, 1957, p. 275.

95. COBO Borda, Juan Gustavo, «Cerca del corazón salvaje, Clarice Lispector», en *Revista de la UNAM*, no. 20, México, D.F., octubre 2005, p. 35.

eso hay que sorprenderlo cuando está solo, cuando colgado en una habitación vacía, sin olvidar que la más tenue aguja ante él podría transformarlo en la simple imagen de una aguja, tan sensible es el espejo en su calidad de reflejo levísimo, sólo la imagen y no el cuerpo. El cuerpo de la cosa. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 83)

Jean-Paul Sartre, importante para nuestro estudio, define al Otro como «el prójimo», en tanto que es quien objetiviza al ego. Su frase «El infierno son los otros» en *A puerta cerrada* (*Huis Clos*, 1944), define más esta idea. Por otro lado, Merleau-Ponty va en la línea que nosotros defendemos, el Otro como fundamento para la existencia del sujeto, como afirma Lacan.

Agua viva, *Un soplo de vida*, *pulsaciones* y *La hora de la estrella* ejemplifican este proceso de otredad. Aunque en el estilo de Lispector se encuentra como una constante. Martim, en *La manzana en la oscuridad*, desde el silencio que es necesario para este transcurso, se acerca en las cosas como Tú, como acción:

El silencio interno parece muy necesario; silencio en el sentido de pocas cosas, cercano al vacío, pocos pensamientos, poco ruido de invasión de ideas y de juicios. Esto es fácil de decir, pero no tan fácil de lograr. Sin embargo, es algo que podemos cultivar en nosotros. Estar dispuestos a ello, en un intento activo, en una búsqueda.⁹⁶

La misma búsqueda es la que lo lleva el encuentro del Yo, sin embargo, el hombre corpóreo y sensible puede identificarse con todos los «yoes» y estar por encima de ellos sin ser él mismo nada específico. Un yo que es infinitamente elástico, infinitamente móvil, un sujeto infinitamente activo y ágil que está por encima de sus experiencias, sugiere el filósofo Paul de Man como la experiencia definida y propia del ser humano.

Un soplo de vida y *La hora de la estrella* definen más este yo como escritura, el yo se enfrenta a infinitas posibilidades de escribirse a sí mismo. «Pero al escribir, que se dé a las cosas su verdadero nombre. Cada cosa es una palabra. Y cuando no se la tiene, se la inventa. Ese Dios de ustedes que nos ha ordenado a inventar» (Lispector, *La hora de la estrella*, 2001, 19). Espejos

96. HERNÁN BAEZA, «Martin Buber», *Op. Cit.* En http://www.alcione.cl/nuevo/index.php?object_id=216. Consultado el 24 de noviembre de 2005.

paralelos, repetición de imágenes. «Clarice deixa de ter imagen e aniquila-se dando lugar a Rodrigo S.M. Macabéa só adquire a imagen que o Narrador a custo lhe fabrica, a imagem que de Rodrigo temos é a que ele, pela pena de Clarice, se constrói.»,⁹⁷ comenta María de Santa Cruz, quien señala que la existencia se construye por una «mascarada simbólica» a través de la escritura. Escribirse es la manera que tiene el sujeto de comprenderse y de comprender el mundo. Así la otredad se vuelve «manera de apropiación de lo extraño», modos en los que se anula o disuelve la extrañeza. Desde el presupuesto de que existe una «excedencia de sentido» en la otredad que se resiste a todo intento de apropiación. Algunos críticos insisten –como hemos visto en los primeros capítulos– en este aspecto de la malignidad. Sus cuentos, son contruidos, dice el periodista Arnaldo Franco, desde un recurso casi diabólico en que las acciones, situaciones y objetos engendran una tensión que se revela como en un vértigo, un mundo lleno de dulzura y ferocidad bajo la capa de la vida cotidiana y su modorra.⁹⁸ La otredad como perversión, relacionada con el deseo, como un gozo por el otro, como placer.⁹⁹

La otredad también se alcanza a través de la mirada de uno mismo en un espejo. Se define entonces el: Yo-Yo, otra forma de construir una identidad, apropiarse de ella y así existir. Esta afirmación se comprueba en el artículo de Elena Losada, «Tres imágenes (con espejos) en la obra de Clarice Lispector: Lori, Gloria y Macabéa», donde el espejo es la figura principal, tratada

97. SANTA CRUZ, María de: «Misticismo de palabra ou a escritura na hora selvagem», *Revista de Faculdade de Letras*, 15, Lisboa, 1993, p. 128.

98. FRANCO Junior, Arnaldo, *Clarice Lispector, la hechicera exquisita*, *El País Cultural*, Uruguay, 2 de febrero de 1996. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/lispector/bio.htm>. Consultado el 28 de diciembre de 2007.

99. Pero no es lo que experimentan sus personajes, son conducidos por el contrario como una única mirada de un universo de maldad, de perversidad. La maldad siempre está libada a actos específicos con finalidades contra algo, contra el hombre, por ejemplo. En cambio la perversidad es un estado, una potencia del mal que puede utilizar artimañas directas para la conquista de un fin; es un juego necesario entre el sujeto y sus adversarios en el mundo, contra la ley social. Es interesante el estudio de Rosembaund para ejemplificar razón de ser de los personajes, sin embargo, no es tema central de nuestro estudio. Mirar: CARVALHO Assadi, Tatiana y COSTA Pereira Mário, «Maldade e Gozo: intercorrência e possibilidades ao feminino.» Artículo presentado en el Congreso Internacional: 2001 – a Odisséia Lacaniana, Rio de Janeiro. <http://www.pontodestof.org/estofo/ver.asp?id=14>. Consultado el 26 de diciembre de 2007.

siempre como reafirmación de la identidad de los personajes: «el deseo de ser y la conciencia de que sólo podrán ser siendo mujeres y llegando a ver en un espejo su rostro desnudo».¹⁰⁰ Macabéa, como si fuera un personaje creado por Sartre en su condición de existencialista, no está dotada de una razón de identidad. Está aniquilada por la autora y Macabéa sólo surge desde la muerte.

Elena Losada destaca el papel de Lori, en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, que, sin ser tema de nuestro estudio, es importante, porque a diferencia de la identidad buscada por Lori a través del espejo, Macabéa, sólo encuentra en él la anulación de su identidad. «El espejo de Lori sólo reflejaba su apariencia; el de Macabéa –malévolamente– no refleja ni siquiera eso. Macabéa es invisible, no aparece, luego no es.»¹⁰¹ El pasaje al que nos remite Elena Losada se produce cuando Macabéa se mira por primera vez a un espejo, ella que es fea y desgraciada:

Se miró maquinalmente en el espejo que colgaba sobre el lavabo sucio y desconchado, lleno de pelos, algo concordante con su vida. Le pareció que el espejo opaco y oscurecido no reflejaba ninguna imagen. ¿Acaso se habría esfumado su existencia física? Pero esa ilusión óptica se desvaneció y entrevió la cara deformada por el espejo ordinario, la nariz que parecía enorme, como la nariz de cartón de un payaso. Se miró y pensó al pasar: tan joven y ya oxidada. (Lispector, *La hora de la estrella*, 2001, 25-26)

Macabéa es invisible, pues no tiene una comunicación en el Yo-Yo, y mucho menos en el Yo-Tú, por lo tanto no es, pierde su identidad como mujer y como ser humano. El artículo de Elena Losada tiene como base la continuación de la identidad femenina, es decir, llegar al completo desnudo de serlo y reivindicarse en el mundo, como también decía Hélène Cixous: «La piedad es deformante, es paternalista o maternal, barniza, recubre y lo que Clarice Lispector pretende, aquí, es desnudar, en su minúscula grandeza,

100. LOSADA, Elena, «Tres imágenes (con espejos) en la obra de Clarice Lispector: Lori, Gloria y Macabéa», en *Clarice Lispector, la escritura del cuerpo y el silencio*, revista *Anthropos*, 1997 p. 59.

101. *Ibidem*, p. 57.

a ese ser».¹⁰² Porque la escritura femenina no es propiamente el análisis de este estudio, no podemos pasar por alto esta cuestión. En el espejo es donde se confirma la identidad de los personajes, y de la misma Clarice Lispector: «[...] es el espejo ante el cual las mujeres confirman su identidad y su belleza, el espejo mágico, arquetípico y masculino de la madrastra de Blancanieves. Pero ahora el espejo, que sólo puede reflejar apariencias, queda minimizado por el descubrimiento de la esencia ser mujer. Este es el secreto que el espejo ignora.»¹⁰³

Por otra parte, Guadalupe Ángeles compara en este aspecto a Lispector con la escritora mexicana Josefina Vicens, en *El libro vacío*, donde la narradora, como Rodrigo de *La hora de la estrella*, escribe un libro desde la incapacidad de escribirlo, se plantea a través de esa duda inaplazable que guarda en su centro la validez de su propia existencia; «maneja, pues, materiales peligrosos este autor que no tiene nombre pero es de sexo masculino, y debe serlo para no echarse a llorar al intentar escribir esta historia simple pero profunda, que consta de pequeños hechos que manifiestan la miseria de vivir sin saber que se vive, o la miseria de vivir simplemente y decirlo dando voz a la joven Macabéa, quien no sabe casi nada de sí misma, sino prácticamente hasta el final, cuando ya no es posible (aunque quizá nunca fue posible) vivir otra vida.»¹⁰⁴

El espejo como la hoja en blanco, justificación de la existencia. La misma Lispector al escribir seguía, según Ida Vitale, el método de Wittgenstein: se llenaba de pedazos de papeles que mandaba ordenar a su criada. Como si hubiese seguido el método de Wittgenstein, que recomendaba con insistencia los borradores, no dejar de escribir ningún giro, ninguna expresión. La pureza del blanco donde buscar una identidad. «No quiero la belleza, quiero

102. CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa*, *Anthropos*, Barcelona, 1989, p. 168.

103. *Ibidem*, p. 56.

104. ÁNGELES, Guadalupe, *¿Quién es Clarice Lispector?*, *Op. Cit. En La Jornada Semanal*, 2 de diciembre del 2001, núm. 352, Ciudad de México.

la identidad». «La asesina de sí misma»,¹⁰⁵ escupe su yo, pero éste, terco, recalcitrante, no termina por dejarla. No todos llegan a fracasar porque es tan difícil, antes es preciso subir penosamente hasta alcanzar por fin la altura de poder caer. Sólo puede alcanzar la despersonalización de la mudez si antes ha construido toda una voz.¹⁰⁶

Nada salva la distancia entre ser y ser dicho. El lenguaje no resuelve el foso entre la aparente eternidad de la naturaleza y la segura disolución de los seres vivos. Ni resuelve la segura incongruencia de querer expresar lo inexpresable, desechando la célebre conclusión de Wittgenstein: «Todo lo que no puede ser dicho hay que callarlo.» Justamente Clarice lo sabe. En la culminante *Agua viva* dice: «Es tan difícil hablar y decir las cosas que no pueden ser dichas.»¹⁰⁷

Antonio Maura considera la escritura de Lispector como una escritura para escritores: «No es el texto, el papel blanco emborronado por unos signos, semejante a un espejo en el que se refleja tanto el autor como el lector, un espejo en cuyo azogue nos reconocemos –aunque seamos dos: emisor y receptor– como una unidad? De la misma forma en que los personajes reproducen a sus autores, la imagen en la lámina del espejo nos refleja. Somos formas, reflejos, personajes que vagan por los libros, recuerdos escondidos en los recovecos de la mente.»¹⁰⁸

La creación de espejos enfrentados es una constante en la narrativa de Clarice Lispector, crea a un personaje, que a su vez crea otro. Sobre esto Antonio Maura comenta:

Nace así en el libro una perspectiva múltiple que conduce del autor al lector: en primer lugar un escritor real –Clarice Lispector–, un escritor ideal –Rodrigo S.M.–, un lector ideal –a quien retóricamente le escribe Rodrigo– y un lector

105. COBO Borda, Juan Gustavo, «Cerca del corazón salvaje, Clarice Lispector», *Op. Cit.*, p. 42.

106. *Idem.*

107. VITALE, Ida, «En las tinieblas de la materia», *Op. Cit.*, p. 60.

108. MAURA, Antonio, Conferencia «La escritura con el cuerpo», *Op. Cit.* En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/biografia.htm>. Consultado el 20 de diciembre de 2007.

real si cualquiera de nosotros decide iniciar su lectura. Este cuádruple plano crea en el espectador una sensación semejante a la del que se sitúa entre dos espejos enfrentados: ¿somos realmente aquel que se refleja o una multitud idéntica a sí misma, es decir, la Humanidad, o si se prefiere, G.H.?¹⁰⁹

Los personajes de Clarice Lispector se relacionan directamente con la Otridad, y la imposibilidad de comunicarse con los otros. «Sus protagonistas tienen dificultades para comprenderse y aceptarse, en paz con ellos mismos, y la incomunicación es consecuencia natural de esto.»¹¹⁰ Justo por esta incomunicación producida por la náusea, los personajes de Lispector intentan una y otra vez relacionarse con el mundo a través de la nominación. «Los objetos. Más allá del yo, los objetos existen como exterioridades agresivas, con peso determinante, que acentúan la dependencia y la inseguridad de los personajes.»¹¹¹ De esta incomunicación se percata también Cossío Woodward, quien resalta que más que una anécdota que señalar existe en la narrativa de Lispector «un asunto mucho más difícil de resolver, la incomunicación humana»,¹¹² Cossío se centra en el cuento «Amor», pero en entrelíneas lo señala como una constante de Clarice Lispector en toda su obra. Nádía Batella Gotlib completa en su estudio esta incapacidad de la autora para contactar con el mundo, una mujer que tiene sed de ser gente pero que está en medio del desierto, en la soledad.¹¹³

En *Un soplo de vida*, Ángela es el interlocutor ficticio, la voz de su dualidad que va siendo creada palabra tras palabra, el pretexto dialéctico en funciones de espejo que según Roberto Saladrigas llegará a desvelar las arrugas y las quiebras de la propia imagen agónica. De manera que desde la reflexión sobre el cometido de escribir, de la razón última que se atribuye a la escritura,

109. *Ibidem*. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/biografia.htm>. Consultado el 20 de diciembre de 2007.

110. VITALE, Ida, «En las tinieblas de la materia», *Op. Cit.*, p. 60.

111. *Idem*.

112. WOODWARD, Miguel Cossío, *Cuentos reunidos Clarice Lispector*, *Op. Cit.*, p. 20.

113. BATTELLA, Gotlib Nádía, *Clarice. Uma vida que se conta*, *Op. Cit.*, p. 128.

se pasa con oscura fluidez a indagar los aspectos susceptibles de dar sentido a la vida, o de hacer visible la ausencia de sentido de la existencia que se justifica en la sola certeza de la muerte.¹¹⁴

Por mostrar otra ejemplificación de este proceso, existe también esta búsqueda del yo en «Devaneo y embriaguez de una muchacha»¹¹⁵ («Devaneo e Embriaguez duma Rapariga»),¹¹⁶ donde se induce al sujeto «Ella» 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». (Lispector, 2005, «Devaneo y embriaguez de una muchacha», 35) Esa sensación de pérdida, induce a los personajes al reconocimiento del amor propio y a la reconstrucción del yo. Cristina Sáenz de Tejada afirma que el espejo es el medio de lograr la unidad personal y el anuncio del nacimiento interrumpido e instantáneo de un nuevo individuo.¹¹⁷ 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.

El espejo es una imagen por reflexión, la otredad es una manera de ser espejo del otro. El otro definido con escritos, escritos como ventanas y como puertas, ya lo dijo Maura –que sirven para comunicar espacios, como espejos, que reflejan y desvelan.¹¹⁸

114. SALADRIGAS, Rodrigo, «El testamento de una mujer singular», *La Vanguardia*, Barcelona, 21 de enero del 2000.

115. Cuento compilado en LISPECTOR, Clarice, *Cuentos reunidos Clarice Lispector*, *Op. Cit.*, p. 35.

116. Importante señalar que este cuento lo escribe Clarice durante su estancia en París, donde Nádia Battella Gotlib muestra que tenía una alegría extasiada. Ver BATTELLA, Gotlib Nádia, *Clarice. Uma vida que se conta*, *Op. Cit.*, p. 253.

117. SÁENZ DE TEJEDA, Cristina: «El espejo, símbolo de la escritura de Clarice Lispector.» *Romance Notes Fall* 1992: 64. Citado en Rivera-Hokanson, Miriam: «Hacia una descodificación de las estrategias discursivas de Clarice Lispector en Lazos de Familia», Revista *Tatuana*, Número 2. <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revlispector.pdf>. Consultado el 9 de diciembre de 2007.

118. MAURA, Antonio, Conferencia «La escritura con el cuerpo», *Op. Cit.* En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/biografa.htm>. Consultado el 20 de diciembre de 2007.

3.3.2.1. El uso del monólogo interior como salvación

Gira sobre sí mismo, hosco, y se acerca al espejo.

CALÍGULA. *¡Calígula! Tú también, tú también eres culpable ¡Entonces, ¿no es verdad?, un poco más, un poco menos! ¿Pero quién se atrevería a condenarme en este mundo sin juez, donde nadie es inocente? (Con acento de angustia, apretándose contra el espejo.) Ya lo ves, Helicón no ha venido. No tendré la luna. Pero qué amargo es estar en lo cierto y llegar sin remedio a la consumación. Porque temo la consumación. ¡Ruido de armas! La inocencia prepara su triunfo. ¡Por qué no estaré en su lugar! Tengo miedo. Qué asco, después de haber despreciado a los demás, sentir la misma cobardía en el alma. Pero no importa. Tampoco el miedo dura. Encontraré ese gran vacío donde el corazón se sosiega.*

—Albert Camus, *Calígula*, 55—

Contra esos espejos lanza Clarice Lispector su propia voz, de ahí el uso constante del monólogo interior —característica principal, tal vez la única, por la que se le asocia con Virginia Woolf. El uso de un monólogo interior definido como discurso indirecto libre que trata de reproducir los mecanismos del pensamiento, o bien la asociación de ideas.

Generalmente el monólogo, como técnica narrativa, se caracteriza porque se fusiona, a través de la imaginación de un personaje, el mundo real con el mundo interior. Los personajes de Clarice Lispector, al ser incapaces de contactar con el mundo real, simplemente se quedan en la relación del Yo-Yo-Otro, y no el Yo-Otro-y Yo. Un Yo que no se puede justificar ni aclarar sobre su razón de ser, y que por lo tanto no establece una relación con el mundo. El poeta colombiano Juan Gustavo Cobo Corda, afirma que el lenguaje de Lispector nos lleva así a la incomunicación:

Esa mujer que nos lleva a preguntarnos si se trata de una loca visionaria o un ser que oscila entre la ceguera propia y la incomunicación generalizada que caracteriza a este mundo urbano de profesionales que se despojan de su estructura racional para tocar una veta más primitiva y vibrante.¹¹⁹

Esa incapacidad de relacionarse con el mundo es el conducto de la náusea para desembocar a la epifanía no resuelta, la aparente revelación de un instante, de ese remolino de ideas que fluye por su conciencia y que tan sólo

119. COBO BORDA, Juan Gustavo, «Cerca del corazón salvaje, Clarice Lispector», *Op. Cit.*, p. 34.

dura un instante y al no tener regocijo en el exterior, desaparece. La vida continua con su ritmo normal.

En estos diálogos consigo mismos, los personajes de Lispector se desnudan de cuerpo completo, expresan sus sentimientos más ocultos, sus deseos reprimidos, y todos sus mundos diferentes desde su interior. Además del espejo, a través del diálogo encuentran otra forma de desnudarse ante el mundo. Cobo Borda define este monólogo como tornasolado y veloz:

La heroína encierra en sí misma, en su monólogo tornasolado y veloz, un momento de luz, otro de sombra, tantas facetas de un mismo ser que alberga a muchos dentro de sí, que no podemos detenerlo en una única imagen.¹²⁰

Olga de Sá, parte desde el concepto de la «duración» bergsoniana, pasando por las disgresiones de Sterne, el *stream of consciousness*, de Meyerhoff, hasta elaborar su propia teoría del monólogo interior que causa dos efectos: a nivel interno y externo. Olga de Sá extrae de la filosofía de Bergson el concepto de «duración» (*durée*), que se identifica con el fluir de la conciencia y de la sensibilidad, siempre diferente, cuyo ritmo es el propio ritmo de la vida. Afirma en su estudio que toda filosofía existencialista, en el sentido más amplio del término está permeada por el concepto del tiempo vivo de la conciencia pues sólo éste puede construir la esencia humana por varios actos de existir. La esencia del hombre no ve antes de su existencia, pero en ella se plasma por los actos responsables de aquel que asume su vivencia,¹²¹ tal como afirmaba Sartre.

Utiliza así un monólogo dostoievskiano, en palabras del crítico Adonias Filho, donde el cuento se intelectualiza, «se funde com a linguagem, num estado de descoberta literariamente excepcional, há sangue e vida nesse monólogo».¹²²

120. *Idem*.

121. *Íbidem*, p. 91.

122. DE SÁ, Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, editorial Vozes, Brasil, (1979) 3a. edición, 2000, p. 50.

Y coincide con Jaspar Guimarães Rosa, en que la escritura de Lispector refleja una conciencia conceptual del mundo, que es el existencialismo.¹²³

Sà ejemplifica su teoría con el personaje Joana en *Cerca del corazón salvaje*, donde en el transcurso de su vida percibe cierto abandono que finaliza con el tedio del casamiento –antes una tentativa de vivir, ahora una decepción–, para terminar en un monólogo interior donde busca sólo su identidad. Una disgresión, una fragmentación, una quiebra de un aparente orden causal exterior.¹²⁴ Sin embargo, es una constante en todos sus personajes. Existe también un personaje más, el lector, a quien llega mediante este monólogo interior, que establece un diálogo con el receptor. Por ejemplo en el caso de Macabéa, cuando, después de inventar su muerte, el narrador se dirige al lector, su continuo otro, el destinatario de su narrativa.¹²⁵ Se convierte así en un diálogo *a posteriori*: una vez descubierta su identidad, la transmite al lector.

El uso del monólogo interior es así un discurso indirecto libre. Representa un sumergirse en el flujo de conciencia de los personajes para conocer sus pensamientos y sentimientos, relacionados directamente con su deseo de vivir, de analizar la consistencia de la vida y de participar en el proceso de escritura con el narrador, como lo hace Rodrigo M. en *La hora de la estrella*.

De esta manera, este tipo de escritura nos lleva a concluir sobre la in-comunicación entre los personajes de las obras de Lispector. La no identificación con ellos, pues el tiempo se le va en el tratar de averiguar su propia identidad. Pues el mismo personaje que monologa, «se desdobra em duas entidades mentais: o «eu» e o «outro», um «eu» que fala e o mesmo «eu» que se ouve, com se fosse um «outro»¹²⁶, se cierra así el conocerse gracias al Otro, pero al no estar el «Otro», establece una no-comunicación con el mundo, con su existencia.

123. *Íbidem*, p. 66.

124. SANTA CRUZ de, María: «Misticismo da palavra o u a escritura na hora selvagem», *Op. Cit.*, p. 123.

125. *Íbidem*, p. 124

126. *Íbidem*, p. 142.

Es así, como el existencialismo está permeado por un concepto del tiempo vivo de existencia, el monólogo es una manera de entrar en contacto con él y en el monólogo interior fluyen las consecuencias de la misma náusea. El monólogo es un conducto, una acanaladura que encierra todos los síntomas consecuentes. Lispector plantea desde un monólogo religioso en *La pasión según G.H.*, otro casi místico en *Un soplo de vida*, hasta el provocado por los diálogos vacíos de los personajes con sus interlocutores, por ejemplo en el caso de Macabéa. Siempre latente el símbolo del espejo, que también llega a ser un detonante epifánico que analizaremos en el último capítulo del presente estudio.

3.4. Geografía emocional de Clarice Lispector

Hasta el momento hemos analizado la plantilla base por la que camina esta náusea literaria, situando al silencio y a la otredad como detonantes de la misma.

A partir del silencio los personajes de Clarice Lispector entran en contacto con las cosas, este contacto va a desembocar en mirar al Otro, por medio de un reflejo que determinarán su comunicación o incomunicación con el mundo. El espejo como instrumento a través del cual se llega al conocimiento de las personas y de uno mismo. Llegamos así al planteamiento de la Otredad como elemento básico para entender la concepción del lenguaje de Clarice Lispector. En esta concepción, los personajes mantienen una imposibilidad de comunicarse con los otros. Este núcleo conflictivo tiene su desenlace en la náusea y de ahí los personajes tomarán los elementos que les permita construir sus mundos, casi siempre creados a través de un monólogo interior, que utilizan los personajes como liberación para intentar que les sea devuelta su identidad. En el siguiente apartado analizaremos la conformación de esta identidad a través de una corporeidad que colocan a los personajes de Clarice Lispector en contacto con el mundo, cómo evoluciona éste, como desemboca en una náusea, como marca su evolución y tiempo y cuál es su desenlace.

3.4.1. Tríptico del delirio: «Amor», «Devaneo y embriaguez de una muchacha», «Los desastres de Sofía»

Los cuentos «Amor», «Devaneo y embriaguez de una muchacha» y «Los desastres de Sofía» recogidos en el volumen *Lazos de familia*¹²⁷ (*Laços de Família*) formarán en nuestro análisis un tríptico emocional. Mediante un estudio comparado de los personajes centrales con Antoine Roquentin de *La náusea* de Sartre, trazaremos un mapa que comprenda los diversos estados interiores que atraviesan los personajes: afectivos (en el primer cuento), sensoriales (en el segundo) y cognitivos (en el tercero). El objetivo es mostrar a los protagonistas no como sujetos concretos, sino como procesos emotivos que se corporizan.

El ser humano existe en la medida en que se reconoce en y a través del mundo. Heidegger ya advertía en su obra *El ser y el tiempo*, que éste no es una relación de objetos y eventos externos a la conciencia individual. Por tanto, no se trata exclusivamente de constatar que las cosas existen ahí afuera sino de aprehenderlas y experimentarlas. El individuo se reconoce en el mundo por medio de dos nociones básicas: el exterior (lo cotidiano) y lo interior (su cotidianidad). Heidegger le llamó *Dasein* al «ente que soy cada vez yo mismo», ese ser en su circunstancia específica, en su relación cotidiana con todo lo que acontece. «Sólo existiendo cobra cada vez el *Dasein* su mismidad», explica Heidegger, de lo que se desprende que «la sustancia del hombre no es el espíritu, como síntesis de alma y cuerpo, sino la existencia».¹²⁸ En tanto que su existencia se realiza en lo cotidiano, los personajes de Clarice Lispector construyen su vínculo esencial con el mundo a través de los sentidos. El aprendizaje emocional tiene distintos grados; pasa por sensaciones y pulsiones que se traducen posteriormente en sentimientos que van de la alegría a la tristeza, de la indiferencia a la melancolía, de la inquietud a la

127. Primera edición Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1998. Edición consultada, *Cuentos Reunidos*, Alfaguara, 2005.

128. HEIDEGGER, Martín, *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1997, p. 144.

angustia. Y es que están condenados a repetir una y otra vez la dinámica de los días en un círculo que sin embargo no termina de encerrarlos, como lo describe Albert Camus en *El mito de Sísifo*, una metáfora del esfuerzo inútil e incesante del hombre moderno, que consume su vida en fábricas y oficinas sórdidas y deshumanizadas. Camus plantea en este libro la filosofía del absurdo y mantiene que las vidas del ser humano son insignificantes y no tienen más valor de lo que nosotros creemos. Camus dice que el «hombre absurdo», o con una «sensibilidad absurda» es aquél que se muestra perpetuamente consciente de la completa inutilidad de su vida.

El hombre absurdo dice que sí y su esfuerzo no terminará nunca. Si hay un destino personal, no hay un destino superior, o, por lo menos no hay más que uno al que juzga fatal y despreciable. Por lo demás, sabe que es dueño de sus días. En ese instante sutil en que el hombre vuelve sobre su vida, como Sísifo vuelve hacia su roca, en ese ligero giro, contempla esa serie de actos desvinculados que se convierten en su destino, creado por él, unido bajo la mirada de su memoria y pronto sellado por su muerte.¹²⁹

Camus afirma que Sísifo experimenta la libertad durante un breve instante, cuando ha terminado de empujar el peñasco y aún no tiene que comenzar de nuevo abajo. Pero Camus sentía que Sísifo, a pesar de ser ciego, sabía que las vistas del paisaje estaban ahí y debía haberlo encontrado edificante: «Uno debe imaginarse a Sísifo dichoso»,¹³⁰ escribe Camus.

Ana («Amor»), «Ella»¹³¹ («Devaneo y embriaguez de una muchacha») y Sofía («Los desastres de Sofía») se presentan ante el lector como individuos que aprehenden el mundo por medio de su entorno más directo, concreto y predecible. Logran, sin embargo, escapar del ciclo de repeticiones porque vagabundean, porque dejan volar su mente sobre los lugares, objetos y personas que las rodean:

129. CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, edición Ebooket. En <http://www.librosgratisweb.com/pdf/camus-albert/el-mito-de-sisifo.pdf>, pp. 3-4. Consultado en junio de 2008.

130. *Idem*.

131. La llamaremos de aquí en adelante «Ella» porque el personaje del cuento no tiene nombre. Aunque en varias páginas web interpretan a María Quitéria como protagonista, pensamos que es una mala interpretación del texto. Puesto que «Ella» mantiene un diálogo consigo misma, refiriéndose a María Quitéria, un personaje famoso en la religión afrobrasileña.

Un poco cansada, con las compras deformando la nueva bolsa de malla, Ana subió al tranvía. Depositó la bolsa sobre las rodillas y el tranvía comenzó a andar. Entonces se recostó en el asiento en busca de comodidad, con un suspiro casi de insatisfacción. Los hijos de Ana eran buenos, una cosa verdadera y jugosa. Creían, se bañaban, exigían, malcriados, momentos cada vez más completos. La cocina era espaciosa, la estufa descompuesta lanzaba explosiones. El calor era fuerte en el apartamento que estaban pagando poco a poco. Pero el viento golpeando las cortinas que ella misma había cortado recordaba que si quería podía enjugarse la frente, mirando el calmo del horizonte. Como un Labrador. Ella había plantado las simientes que tenía en la mano, no las otras, sino esas mismas. Y los árboles creían. Crecía su rápida conversación con el cobrador de la luz, crecía el agua llenando el lavabo, crecían sus hijos, crecía la mesa con comidas, el marido llegando con los diarios y sonriendo de hambre, el canto inoportuno de las sirvientas del edificio. Ana prestaba a todo, tranquilamente, su mano pequeña y fuerte, su corriente vida. Cierta hora de la tarde era la más peligrosa. A cierta hora de la tarde los árboles que ella había plantado se reían de ella. Cuando ya nada precisaba su fuerza, se inquietaba. (Lispector, 2005, «Amor», 44)

Le parecía que por la habitación se cruzaban los autobuses eléctricos, estremeciendo su imagen reflejada. Estaba peinándose lentamente frente al tocador de tres espejos, los brazos blancos y fuertes se erizaban en el frescor de la tarde. Los ojos no se abandonaban, los espejos vibraban ora oscuros, ora luminosos. Allá afuera, desde una ventana más alta, cayó a la calle una cosa pesada y fofa. Si los niños y el marido estuvieran en casa, se le habría ocurrido la idea de que se debía un descuido de ellos. 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. '¡La Noche!', gritó el voceador al viento blando de la calle del Riachuelo, y algo presagiado se estremeció. (Lispector, 2005, «Devaneo y embriaguez de una muchacha», 123)

Cualquiera que hubiese sido su trabajo anterior, lo había abandonado, había cambiado de profesión y había comenzado pesadamente a enseñar en la escuela primaria: era todo lo que sabíamos de él. El maestro era gordo, grande y silencioso, de hombros contraídos. En lugar de nudo en la garganta, tenía hombros contraídos. Usaba un abrigo demasiado corto, anteojos sin aro, con un hilo de oro montando sobre la nariz gruesa y romana. Y yo me sentía atraída por él. (Lispector, 2005 «Los desastres de Sofía», 153)

De la misma manera, Antoine Roquentin se plantea la siguiente reflexión en un pueblo de París, Bouville, donde no pasa nada y comienza a pasar todo:

Cuando uno vive, no sucede nada. Los decorados cambian, la gente entra y sale, eso es todo. Nunca hay comienzos. Los días se añaden a los días sin ton ni son, en una suma interminable y monótona. De vez en cuando, se saca un resultado parcial; uno dice: hace tres años que viajo, tres años que estoy en Bouville. (Sartre, 2002, *La náusea*, 66)

En el acto de vagabundear, de mirar su circunstancia desde un punto de vista absolutamente particular –convirtiendo las situaciones más domésticas en fenómenos observables y de un interés casi sobrenatural– Ana, «Ella» y Sofía crean un espacio para el cuestionamiento, tanto sobre sí mismas como sobre su relación con los otros. Las tres comparten el mismo sentimiento de melancolía, son unas *flâneuses*. Su primer contacto con el mundo es de regocijo por poder nombrar todo lo que van hallando en el exterior, pero la dicha de la contemplación se transforma rápidamente en supremo dolor: «De caminar por las grandes avenidas distraído o abstraído, perdiéndose en el lejano sueño de un futuro mejor, nace un estado de melancolía en el que no hay tedio ni hastío, es la espera tranquila en el abatimiento del sentir, abandonado en el seno de la muchedumbre rico de pesares íntimos.»¹³² Este dolor es definido por Yudith Rosenbaum como el producido por la intrusión de un personaje a lo prohibido. Para la crítica, en el caso de Sofía, la protagonista entra por caminos tortuosos, por el gusto tan sólo del placer de violar lo instituido.¹³³ Esta percepción de perderse en un mundo, en la no-pertenencia, es la causa de la melancolía. Como de la misma manera lo hace y lo padece Antoine Roquentin en su estancia en París:

El bulevar Noir no tiene la facha indecente de las calles burguesas que hacen gracias a los transeúntes. Nadie se ha preocupado de adornarlo; es exactamente inverso. El reverso de la calle Jeanne-Berthe-Coeroy, en la avenida Galvani. En los alrededores de la estación, los bouvilleses todavía lo vigilan un poco; lo limpian de vez en cuando por los viajeros. Pero enseguida lo abandonan, y corre derecho, ciego, para chocar con la avenida Galvani. La ciudad lo ha olvidado (...) El bulevar Noir es inhumano. Como un mineral. Como un triángulo (...) y así va describiendo calle a calle, corredores rectos, sucios, aceras, y todo lo que absorbe en su vagabundeo. (Sartre, 2002, *La náusea*, 47)

El médico Bartolomé Castelli definió esta enfermedad como «éxtasis melancólico», una dolencia que aqueja a aquellos que poseen cierta capacidad intelectual creativa:

132. GURMÉNDEZ, Carlos, *La melancolía*, Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1994, p. 30.

133. ROSENBAUM, Yudith, «O memorial de Sofia: leitura psicanalítica de um conto de Clarice Lispector», *Revista de Psicologia da USP, São Paulo*, v. 10, n. N.1, 1999. http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/580600.html. Consultado el 26 de diciembre de 2007.

El vocablo melancolía aparece por primera vez en *Corpus Hippocraticum*, donde se explica que es resultado de la sangre enturbiada al mezclarse con humores: ya que los melancólicos, cuando la sangre está estropeada por la bilis y la flema, reciben esta su enfermedad, la cual se manifiesta por falta de apetito, desaliento, insomnio, malestar, accesos de ira» Una consecuencia es «la dejadez corporal, estado insólito ya que lo normal es la actividad». Los griegos ya consideraban que la melancolía es somática porque desencadena una «anomalía» en el espíritu, y que puede derivar en neurastenia, epilepsia y hasta locura.¹³⁴

Actualmente, la perspectiva psicoanalítica trata la melancolía como una de las subcategorizaciones de la psicosis además de la paranoia y esquizofrenia. Julia Kristeva define la melancolía como la sintomatología característica de la situación hospitalaria, de inhibición que se instala por momentos o de manera crónica en el individuo, alternándose con la fase llamada *manía de exaltación*.¹³⁵ También relaciona a la melancolía con la depresión desencadenada por los símbolos que rodean al individuo:

L'artiste qui se consume de mélancolie est en même temps le plus acharné a combattre la démission symbolique qui l'enrobe (...) On appellera mélancolie la symptomatologie asilaire d'innibition et d'asymbolie qui s'installe par moments ou I chroniquement chez un individu, en alternance, le plus souvent, avec la phase dite manique de l'exaltation. Lorsque les deux phénomènes de l'abattement et l'excitation sont de moindres intensité et fréquence, alors on peut parler de dépression névrotique.¹³⁶

Es decir, cuando los dos fenómenos –el abatimiento y la exaltación– son de menor intensidad y frecuencia entonces se puede hablar de una depresión nerviosa. De la misma manera, Kristeva escribe sobre Lispector en su libro *Sol negro. Depresión y melancolía*, donde la compara con la autora Marguerite Duras¹³⁷ a partir de la distinción que establece entre la misma Lispector y

134. Anteo de Capadocia es el primer griego que definió la melancolía. Superando el equívoco hipocrático que confunde lo corporal con lo psíquico, descubre exactamente la psicología del melancólico después de comprobar que los movimientos anormales de la bilis la provocan: «Ellos, los melancólicos, están precisamente o bien silenciosos o sombríos, abatidos, insensibles sin motivo plausible. Despreciando la vida anhelan la muerte». (Ver GURMÉNDEZ, Carlos, *La Melancolía*, Austral, Madrid, 1994, p. 41-42)

135. KRISTEVA, Julia, *El sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, Venezuela, 1991, p. 14.

136. KRISTEVA, Julia, *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, París, 1987, p.p. 18-19.

137. Ver más sobre literatura comparada entre Duras, Kristeva, Váleriy, entre otros en LIMA, Sergio, «Clarice Lispector, Cirlot, Kristeva e Duras: A voz do coração selvagem», *Revista de cultura* no. 9, Fortaleza, São Paulo, febrero de 2001.

Dostoievski. La autora francesa propone una revelación del sufrimiento y de la muerte que no comparte la estética del perdón como lo hace Dostoievski con sus personajes, ese perdón como un proceso de transformación y de sublimación a través de la melancolía:

Si el universo de Lispector, contrario del de Dostoievski, no es el del perdón, de él se desprende sin embargo una complicidad entre los protagonistas cuyos vínculos persisten más allá de la separación y tejen un entorno acogedor e invisible una vez terminada la novela. O inclusive, un humor semejante atraviesa las feroces novelas de la escritora, más allá del siniestro despliegue del mal, que posee un valor purificador y sustrae al lector de la crisis.¹³⁸

Este proceso purificador, se verá más adelante, es la llamada «epifanía» de los personajes de Clarice Lispector. Para Ana, «Ella» y Sofía la vida comienza a oscilar, siguiendo a Schopenhauer «como un péndulo entre el dolor y el hastío».¹³⁹ Entre las multitudes urbanas, el *flâneur* es un solitario. En este vagabundear sin rumbo, el *flâneur* disimula la tristeza en el fugaz regocijo de la curiosidad inquisitiva.¹⁴⁰ Los personajes de Clarice Lispector viven en plenitud la enfermedad melancólica: juegan a diseñar increíbles escenografías para sus ensueños, ven cobrar vida a los trastos domésticos y dan rienda a suelta a las paranoias de su imaginación literaria, rozando muchas veces la esquizofrenia. En ese instante, algo llega del exterior como una confusa señal llena de presagios: cierta hora de la tarde, el grito del voceador, la atracción compulsiva hacia el profesor. Todo se enrarece para anunciar peligros. En estas condiciones se desata en Ana el juego de fantasía-realidad:

Y como una extraña música, el mundo recomenzaba a su alrededor. El mal ya estaba hecho. ¿Por qué? ¿Acaso se le había olvidado de que había ciegos? La piedad la sofocaba, y Ana respiraba pesadamente. Aun las cosas que existían antes de lo sucedido ahora estaban cautelosas, tenían un aire hostil, perecedero... El mundo nuevamente se había transformado en un malestar. (Lispector, 2005, «Amor», 47)

138. KRISTEVA, Julia, *El sol negro. Depresión y melancolía*, Op. Cit., p. 189.

139. SCHOPENHAUER, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte*, Biblioteca Edaf, España, Madrid, 2001, p. 132.

140. GURMÉNDEZ, Carlos, *La melancolía*, Op. Cit., p. 93.

Buenos días, ¿sabes quién me vino a buscar a casa?», pensó como tema posible e interesante de conversación. «Pues no sé, ¿quién?», le preguntaron con una risa galanteadora unos ojos tristes en una de esas caras pálidas que a cierta gente le hacen tanto mal. «María Quiteria, ¡hombre!», respondió alegremente, con la mano en el costado. «Si me lo permites, ¿quién es esa muchacha?», insistió galante, pero ahora sin rostro. «Tú», cortó ella con leve rencor la conversación, qué aburrimiento. (...) Ella escuchaba curiosa y aburrida el estremecimiento de la vitrina en la sala de visita. (Lispector, 2005, «Devaneo y embriaguez de una muchacha», 124)

Sólo mucho después, habiéndome finalmente organizado en cuerpo y sintiéndome fundamentalmente más afianzada, pude aventurarme a estudiar un poco; antes, sin embargo, no me podía arriesgar a aprender, no me quería perturbar; tenía intuitivo cuidado con lo que yo era, ya que no sabía lo que era, y con vanidad cultivaba la integridad de la ignorancia. (Lispector, 2005, «Los desastres de Sofía», 157)

Este desequilibrio estalla en el deseo poético de una vuelta al orden, para lo cual se sirve exactamente de los mismos elementos cotidianos y caóticos que lo provocaron. Es una fase que podría confundirse con el delirio.¹⁴¹ Pocas veces, sin embargo, los personajes logran ese estado casi de epifanía que persiguen en la lucha por ordenar su mundo interno. Y cuando lo consiguen, el efecto es aún más devastador. Es tal el placer que experimentan cuando logran integrar su experiencia, tal la intensidad y el reboamiento que afecta su ser, que no pueden retenerlo. Viven emociones encontradas, se exaltan, se tornan descontroladas, eufóricas, y la epifanía es finalmente aniquilada por el tedio, el hastío, el asco o la nada. Aquella muchacha en el espejo, que pasa y repasa aburridamente el peine sobre su cabello, que no soporta al marido ni la clase de vida que eligió, como Ana en *Amor*, convive con la locura en estado latente. Unas gotas de alcohol, el encuentro con un ciego en el tranvía, un gesto de su profesor, pueden ser detonantes para la crisis y la revelación. Remo Bodei trata precisamente de definir la lógica del delirio, «sin necesidad de idealizarlo, podemos afirmar que el delirio empuja a la razón perezosa o pusilánime a mirar dentro de

141. «El delirio toma su nombre de una metáfora campesina, del acto de *de-lirar*, del sobrepasar la lira o porción de tierra comprendida entre dos surcos. La idea de salir del sembrado engloba dos connotaciones fundamentales: el exceso y la externalidad (...) *legein* remite a la actividad de recolectar, distinguir y ordenar, en BODEI, Remo, *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 9.

sus pliegues, a no reconocerse como un monolito».¹⁴² El delirio es una invitación a internarse en lo desconocido y misterioso de lo rutinario. Lo mismo pasa con el aburrimiento, cuya condición revulsiva nos arroja rápidamente fuera de ahí. El aburrimiento es finito. El ser aburrido no soporta serlo. Los personajes de Clarice Lispector no se soportan a sí mismos, se sienten ahogados por su existencia. Sólo porque se aburren, porque se dejan embargar por la melancolía, porque tienen constantes delirios, pueden escapar de la mediocridad que les deparan los días. Es el mismo caso que acontece al personaje creado por Sartre, Roquentin, para quien causa del aburrimiento es precisamente esta misma melancolía, que a su vez es la causa que desemboca a su condición de *flâneur*:

La sala está abarrotada. El aire es azul por el humo de los cigarrillos y el vapor que desprenden las ropas húmedas. La cajera está en el mostrador. La conozco bien; es pelirroja como yo; tiene una enfermedad en el vientre. Se pudre dulcemente bajo las faldas, con una sonrisa melancólica, semejante al olor de violentas que exhalan a veces los cuerpos en descomposición. (Sartre, 2002, *La náusea*, 90-91)

En «Amor», se rompe la malla de los huevos y el tiempo se detiene. Ana hace un alto para atesorar las miradas que la siguen desde el tranvía, de pronto el ciego deja de mascar el chicle y sólo entonces el tiempo vuelve a correr. De regreso a casa, el marido ordena que se vayan a dormir y todos lo obedecen. Nadie adivina el largo periplo que ha tenido que completar Ana para volver al mismo punto:

Y, si había atravesado el amor y su infierno, ahora se peinaba frente al espejo, por un momento sin ningún mundo en el corazón. Antes de acostarse, como si apagara una vela, sopló la pequeña llama del día. (Lispector, 2005, «Amor», 53)

Al despertar, otro día parecido la espera. Está sola, su actitud es estoica, su aburrimiento desafiante, no tiene ni quiere cómplices. Instalada permanentemente en la melancolía, puede ver a la distancia a aquellos que sí amaron

142. BODEI, Remo, *Las lógicas del delirio. Op. Cit.*, p. 11.

e hicieron suyo este mundo insulso, y aprendieron a disfrutar de su cotidianidad impuesta: «Estos estados melancólicos expresan un retraimiento, un repliegue del yo ajeno al mundo que lo rodea, al paso que en los estados de tristeza se busca desesperadamente una solución a través del entretenimiento, la diversión gozosa, la fiesta o la gran orgía del mundo».¹⁴³ En el caso de «Ella», salir a emborracharse constituye su propia orgía personal pero también una forma alternativa de emancipación. Retomemos la teoría de Dias Rocha, para quien la calle se convierte en un personaje, en un tiempo principal. Enfrentarse a ella les descoloca su rutina, para llegar a un estado de horror, pánico o éxtasis, y a su tiempo melancolía. «O «prazer intenso» sentido por Ana evidencia que o que ela havia suprimido de seu cotidiano fora a própria intensidade da vida, um excesso emocional e perceptivo intolerável.»¹⁴⁴

El griego Anteo de Capadocia propone una cura: «devolverles la curiosidad y el interés por el Eros, el camino del deseo por los cuerpos ajenos (...) la única posible salvación se realiza por el amor, que es sentimiento y, a la vez, pasión del cuerpo por otros cuerpos»¹⁴⁵ En este sentido Gurméndez apunta:

El melancólico siempre intenta un goce distinto, una posibilidad o esperanza que le renueve íntimamente, a través de una búsqueda del placer. Sin embargo, esta búsqueda sin fin manifiesta el agotamiento del cuerpo, la consunción de la llama del deseo, el apagón definitivo. Y nace así una melancolía que se complace en silenciosa quietud y suave abandono a la nostalgia del placer saboreada.¹⁴⁶

Los seres de Clarice Lispector son seres solitarios pero extrañamente optimistas. Dicho estado, sin embargo, se encuentra transfigurado en Clarice Lispector; no se lleva con pesadumbre sino con una aceptación casi orgullosa:

143. GURMÉNDEZ, Carlos, *La melancolía*, *Op. Cit.* p. 30.

144. DIAS ROCHA, Fátima Cristina: «Cenários urbanos em Clarice Lispector». *Op. Cit.* En: www.filologia.org.br/ixcnlf/6/13.htm. Consultado el 22 de febrero de 2007.

145. GURMÉNDEZ, Carlos, *La melancolía*, *Op. Cit.*, p. 42.

146. *Ibidem*, p. 98.

Ángela: Nací amalgamada con la soledad en este preciso instante, que se prolonga tanto, y es tan profunda que ya no es mi soledad sino la Soledad de Dios. He alcanzado finalmente el momento en el que nada existe. Ningún cariño de mí hacia mí: la soledad es ésta, la del desierto. El viento como compañía. Ah, pero qué frío oscuro está haciendo. Me cubro con la melancolía suave y me balanceo de aquí para allá, de aquí para allá, de aquí para allá. Así ¡Sí! Es así, pues. (Lispector, 1999, *Un Soplo de Vida*, 35)

En «Devaneo y embriaguez de una muchacha», una joven esposa se entrega a sentimientos dispersos y ambivalentes, pues imagina que su vida está abierta a muchas posibilidades. El devaneo es justo el que modula el deseo de vivir, la pasión por ser y la anulación por su propia náusea. Una mujer sola que se da cuenta de que existe. En la soledad radica el hecho de darse cuenta, según Roquentin:

Todo esto no es muy nuevo; nunca he negado estas emociones inofensivas; al contrario. Para sentir las basta estar un poquito solo, justo lo necesario para desembarazarse de la verosimilitud en el momento oportuno. Pero seguía cerca de las gentes, en la superficie de la soledad, decidido a refugiarme, en caso de alarma, en medio de ellas; en el fondo era, hasta entonces, un aficionado. (Sartre, 2002, *La náusea*, 21)

Para Sofía el maestro encarna sus deseos ocultos que jamás serán consumados; «Ella» sólo encuentra sentido a la vida cuando bebe más de la cuenta; Ana está sola aunque la rodeen su marido e hijos y los personajes son seres invisibles. Sólo llegan a ser libres desde la soledad, como el mismo Roquentin:

Mi cuerpo es lo único que poseo; un hombre solo, con su cuerpo, no puede detener los recuerdos; le pasan a través. No debería quejarme: sólo quise ser libre. (Sartre, 2002, *La náusea*, 104)

Ana, «Ella» y Sofía, tres mujeres solitarias y a quienes la melancolía se les encarna en sentido corporal, canalizan esta angustia por medio de un proceso nauseante, que será analizado a continuación.

3.4.2. Tríptico de la Náusea

3.4.2.1. La Náusea de Lispector vs. la Náusea de Sartre

La náusea de los personajes femeninos de Clarice Lispector es producida por la insatisfacción tal como la entendió Sartre, como hemos visto. En el lenguaje de los cuentos anteriormente descritos de Clarice Lispector podría definirse de la siguiente manera:

Como el rechazo que precedía a una entrega, era fascinante, la mujer sentía asco, y al mismo tiempo se sentía fascinada. (Lispector, 2005, «Amor», 49)

Su sensibilidad la molestaba sin serle dolorosa, como una uña rota. (Lispector, 2005, «Devaneo y embriaguez de una muchacha», 129)

Sería demasiado fácil querer lo limpio; lo inalcanzable por el amor era lo feo, amar lo impuro era nuestra más profunda nostalgia. (Lispector, 2005, «Los desastres de Sofía», 168)

Sin embargo, como hemos apuntado, la náusea literaria de Lispector se encuentra aparentemente dividida en física y corporal. El vómito de G.H. es similar al vivido por *Ana*, *Sofía* y «Ella»:

A través de la piedad, a Ana le parecía una vida llena de náusea dulce, hasta la boca. (...) Los árboles estaban cargados, el mundo era tan rico que se pudría. Cuando Ana pensó que había niños y hombres grandes con hambre, la náusea le subió a la garganta, como si ella estuviera grávida y abandonada. (Lispector, 2005, «Amor», 48-49)

Ay, palabras, palabras, objetos de habitación alineados en orden de palabras formando aquellas frases turbias y aburridas, que quien sepa leer, leerá. Aburrimiento, aburrimiento, ay, qué fastidio. Qué pesadez. (...) ¡que no me vengan a fastidiar con cariños!, desilusionada, resignada, harta de comida, casada, contenta, con una vaga náusea. (Lispector, 2005, «Devaneo y embriaguez de una muchacha», 130-131)

Y mi estómago se llenó de un agua nauseabunda. No sé cómo contarlo. Yo era una chica muy curiosa y, en mi palidez, vi. Erizada, pronta a vomitar, aunque hasta hoy no sepa con certeza lo que vi. Pero sé que vi. Vi tan hondo como enana boca, de pronto veía el abismo del mundo. Lo que venía era anónimo como un vientre abierto para una operación de intestinos. Vi una cosa haciéndose en su cara —el malestar ya petrificado subía con esfuerzo hasta su piel, vi la mueca titubeando lentamente y rompiendo una costra—, pero esa cosa que en muda catástrofe se desenraizaba, esa cosa que aún se parecía tan poco a una sonrisa como si un hígado o un pie intentaran sonreír, no sé. (Lispector, 2005, «Los desastres de Sofía», 164)

Es la «vaga náusea», ni la complacencia ni el odio total, ni la indiferencia ni el rechazo, sino una «náusea dulce», una náusea mimada, el asco como una grave enfermedad que no te mata, que incluso quizá te salva. El tópico de la náusea en Clarice Lispector se define como pulsión vital, como manifestación del *eros*, *pathos* y pasión por existir. Antoine Roquentin, el sartreano personaje consigue liberarse de ella:

Decididamente este sentimiento de aventura no procede de los acontecimientos: ya tenemos la prueba. Más bien es la manera de encadenarme a los instantes. Creo que esto es lo que pasa: de pronto siente uno que el tiempo transcurre, que cada instante conduce a otro, éste a otro y así sucesivamente; que cada instante se aniquila, que no vale la pena intentar retenerlo, etc. Y entonces atribuimos esta propiedad a los acontecimientos que se presentan en los instantes; lo que pertenece a la forma lo referimos al contenido. En suma, se habla mucho del famoso transcurso del tiempo, pero nadie lo ve. Vemos una mujer, pensamos que será vieja, pero no la vemos envejecer ni nos sentimos envejecer con ella; es el sentimiento de la aventura. Se llama así, si mal no recuerdo, a la irreversibilidad del tiempo. El sentimiento de la aventura sería, simplemente, el de la irreversibilidad del tiempo. Pero ¿por qué no lo tenemos siempre? ¿Acaso no será siempre irreversible el tiempo? Hay momentos en que uno tiene la impresión de que puede hacer lo que quiere, adelantarse o retroceder, que esto no tiene importancia; y otros en que se diría que las mallas se han apretado, y en estos casos se trata de no errar el golpe, porque sería imposible empezar de nuevo. (Sartre, 2002, *La Náusea*, 92-93)

Sin embargo, las tres mujeres son abatidas por su náusea física y filosófica:

Había terminado el vértigo de la bondad. Y, si había atravesado el amor y su infierno, ahora se peinaba frente a un espejo, por un momento sin ningún mundo en el corazón. Antes de acostarse, como si apagara una vela, sopló la pequeña llama del día.» (Lispector, 2005, «Amor», 54)

Había ciertas cosas buenas porque eran casi nauseabundas: el ruido como el de un elevador en la sangre, mientras el hombre roncaba a su lado, los hijos gorditos durmiendo amontonados en la otra habitación, los pobres. ¡Ay qué cosa me viene!, pensó desesperada. ¿Habría comido demasiado? ¡Ay, qué cosa me viene, santa madre mía! Era la tristeza. (Lispector, 2005 «Devaneo y embriaguez de una muchacha», 133.)

De golpe se explicaba para qué había nacido yo con mano dura, y para qué había nacido sin asco del dolor. (...) En algunas de ellas fue de mi corazón de donde otras garras, llenas de duro amor, arrancaron la flecha puntiaguda, sin asco de mi grito. (Lispector, 2005, «Los desastres de Sofía», 169)

Su camisa de algodón azul se destaca gozosamente sobre una pared de chocolate. También eso da la Náusea. O más bien ES la Náusea. La Náusea no está en mí; la siento allí en la pared, en los tirantes, en todas partes a mi alrededor. Es una sola cosa con el café, soy yo quien está en ella. (Sartre, 2002, *La náusea*, 38)

En Ana, Sofía y «Ella», la náusea se manifiesta a través de un vértigo de bondad, o bien, por medio de factores cotidianos como es el ruido de los ronquidos de su marido, o el latido de su corazón. Una náusea que evoluciona y a continuación veremos en dónde termina.

3.4.2.2. Evolución de la Náusea

En el año 1975 Clarice Lispector publicó un cuento hasta entonces inédito en la revista *Colóquio-Letras* de Lisboa titulado: «Desespero e Desenlace às três da Tarde». En él describe cada síntoma de la náusea física en el personaje principal. Un hombre de cincuenta años inmerso en una rutina diaria, que le causa aburrimiento, una historia similar a la de Antoine Roquentin:

Algo me ha sucedido, no puedo seguir dudándolo. Vino como una enfermedad, no como una certeza ordinaria, o una evidencia. Se instaló solapadamente poco a poco; yo sentí algo raro, algo molesto, nada más. Una vez en su sitio, aquello no se movió, permaneció tranquilo y pude persuadirme de que no tenía nada, de que era una falsa alarma. Y ahora crece. (Sartre, 2002, *La náusea*, 15)

Esta nota está fechada el lunes, 29 de enero de 1932, primer registro tomado de las notas de Antoine Roquentin. Este acontecimiento crece durante toda su estancia en Bouville, tres años, pero fue acrecentado en el último mes. El personaje de Clarice Lispector no sintió después de una noche este acontecimiento, sino un día cualquiera a las tres de la tarde. Era un día «común», en el sentido de permanecer a una rutina diaria con los mismos acontecimientos de todos los días. En un día como estos, transcurrió su náusea. La temporalidad –un día– siempre escogida por la narrativa de Lispector:

Mas houve um acontecimento. Que se tornou de súbito o Acontecimento. Não se sabe como começou. Subiu no onibus as tres horas da tarde em pleno sol cheio, um sol repleto de si mesmo. (Lispector, 1975, «Desespero e desenlace às três da tarde», 50)¹⁴⁷

147. Este cuento está citado en portugués porque aún no ha sido traducido al castellano.

Si comparamos la evolución que tuvo a partir de este acontecimiento, vemos cómo físicamente, sentía lo mismo que Roquentin, sólo que Clarice Lispector nos expone entre líneas:

¿Qué hacía allí? ¿Por qué hablaba con esa gente? ¿Por qué iba vestido de una manera tan rara? Mi pasión estaba muerta. Me había arrebatado y arrastrado; en la actualidad me sentía vacío. Pero esto no era lo peor; delante de mí, plantada con una especie de indolencia, había una idea voluminosa e insípida. No sé muy bien qué era, pero no podía mirarla, tanto me repugnaba. Todo esto se confundía para mí con el perfume de la barba de Mercier. (Sartre, 2002, *La náusea*, 17)

Como foi que començou? Almoçara pouco, era hoem frugal em sexo e comida. Porque então esse leve mal-estar no estômago? Mal-estar que aumentava. E ele colado frente a frente a uma senhora de pietos fortes e muito decotada. Quando, obrigado perla situação em que estava, loaba para os seis brancos desta digna ou indigna senhora, viravam-se-lhe as entrañas pelo avesso. Se desviaba o olhar, este caía turvo sobre a boca embigodada e lúbricamente húmida dum homem sentado e em pleno vigor da idade. (Lispector, 1975, «Desespero e desenlace às três da tarde», 51)

Lo que observaba Antoine era la barba de Mercier. El hombre de Clarice Lispector observa a la señora que está enfrente de él. En ambos, una minuciosa observación. Y es así como comienza la evolución de la náusea:

Sentí la viva decepción en el sexo, un largo cosquilleo desagradable. Al mismo tiempo, sentía que la camisa me rozaba la punta de las tetillas, y la impresión de que un lento torbellino encendido me rodeaba, me llevaba, un torbellino de bruma, de luces, en el humo, en los espejos, en los asientos que brillaban en el fondo, y no veía por qué estaba allí, ni por qué pasaba eso. Me había detenido en la puerta, no sabía si entrar, y entonces se produjo un remolino, pasó una sombra por el techo y me sentí empujado hacia delante. Flotaba, me aturdían las brumas luminosas que me penetraban por todas partes a la vez. (Sartre, 2002, *La náusea*, 36)

E a coisa començou: estava com forte náusea e deu-se conta de que precisava urgentemente vomitar. Iniciou-se então uma luta mezquina e inglória face a face ao terror que començou a dominá-lo. Pois se vomitasse seria bem em cima dos seios da senhora que estava tão colada a ele como em pleno acto sexual (...) Començou a suar frio. Uma gota gelada escorreu-lhe da testa que entreou-lhe pelo olho esquerdo, escorrendo depois pela face como lágrima de martir.» (Lispector, 1975, «Desespero e desenlace às três da tarde», 51)

La observación se encierra en un plano filosófico, un punto de reflexión, para desembocar en el plano físico. Una náusea que evoluciona en ambos personajes y que ha partido del acto de mirar. A continuación nos detendremos en el tiempo de esta evolución.

3.4.2.3. Tiempo en la Náusea

El día más agudo de la náusea de Roquentin es el domingo. Durante los tres años que estuvo en Bouville los domingos anunciaban la llegada de la náusea. Clarice Lispector ya titulaba una de las crónicas que escribió para el *Jornal do Brasil* «Domingo» y lo describía como un tiempo para observar y reflexionar. Para Roquentin es:

El domingo declinante les ha dejado un gusto a ceniza, y piensan ya en lunes. Pero para mí no hay lunes ni domingo, hay días que se empujan en desorden, y de pronto, relámpagos como éste. Nada ha cambiado y sin embargo todo existe de otra manera. No puedo describirlo; es como la Náusea y sin embargo es precisamente lo contrario: al fin me sucede una aventura, y cuando me interrogo veo que me sucede que soy yo y que estoy aquí; soy yo quien hiende la noche; me siento feliz como un héroe de novela. (Sartre, 2002, *La náusea*, 88)

De la misma manera para el «Hombre»¹⁴⁸ en la crónica «Domingo» Ana, «Ella», Sofía, todo ocurre en la insoportable levedad del domingo. Los tiempos de ataque directo de la náusea se diferencian en ambos personajes por la duración. Mientras que Antoine revive una y otra vez la náusea, en los protagonistas de Clarice Lispector, la historia se encierra en un solo día, unos solos instantes, después desaparece. Sin embargo, en ambos casos, la situación es planteada con detalle. Vienen los antecedentes y causas de la náusea, la náusea misma y las consecuencias. Mientras que en Roquentin se representa el tiempo cíclicamente, en forma de espiral, en el «Hombre» es un salto de la vida cotidiana para luego regresar a su ritmo normal cotidiano: «Lo que él teme realmente son esas noches felices de domingo» (Lispector, 2007, «Domingo», *Aprendiendo a vivir*, 104). En todos los casos se concretaría en que han tenido una pizca de náusea. En plural en el caso de Antoine:

Comienzo a calentarme, a sentirme feliz. Todavía no es nada extraordinario, es una pequeña dicha de Náusea: se despliega en el fondo del charco viscoso, en el fondo de nuestro tiempo –el tiempo de los tirantes malva y de los asientos desfondados–; está hecha de instantes amplios y blandos, que se agrandan por los bordes como una mancha de aceite, es vieja; me parece que la conozco desde hace veinte años. (Sartre, 2002, *La náusea*, 40)

148. Se coloca «Hombre» por referirse a un ser humano de este sexo al que no le pone nombre Clarice Lispector en su crónica «Domingo».

Luego viene el silencio. Consecuencia directa:

Silêncio.

Silêncio de morte. Vertigem. Vórtice do inferno.

(Lispector, 1975, «Desespero e Desenlace às Três da Tarde», 52)

¿Qué tipo de silencio, qué tipo de vértigo aparece?

El último acorde se ha aniquilado. Silencio. Lo que acaba de suceder es que la Náusea ha desaparecido. Cuando la voz se elevó en el silencio, sentí que mi cuerpo se endurecía; y la Náusea se desvaneció. De golpe; era casi penoso ponerse así de duro, de rutilante. Al mismo tiempo la duración de la música se dilataba, se hinchaba como una bomba. Llenaba la sala con su transparencia metálica, aplastando contra las paredes nuestro cuerpo miserable. Estoy En la Náusea. En los espejos ruedan globos de fuego; anillos de humo los circundan y giran, velando y descubriendo la dura sonrisa de la luz. Mi vaso de cerveza se ha empequeñecido, se aplasta sobre la mesa; parece denso, indispensable. Quiero tomarlo y sopesarlo, extendiendo la mano [...] ¡Dios mío! Esto es, sobre todo, lo que ha cambiado: mis ademanes. (Sartre, 2002, *La náusea*, 42)

Roquentin, al igual que el personaje de Clarice Lispector sólo se dan cuenta de lo que vivieron cuando la náusea se paraliza. Y en esa parálisis el hombre se da cuenta de su libertad como ser humano común y corriente que es:

E assim é que nacerá um homem comum. Quase alegremente tinha que començar tudo de novo e sobre outra base [...] Afoiteza de homem livre. (Lispector, 1975, «Desespero e Desenlace às Três da Tarde», 53.)

La misma libertad que persigue Roquentin: «Mi cuerpo es lo único que poseo; un hombre solo, con su cuerpo, no puede detener los recuerdos; le pasan a través. No debería quejarme: sólo quise ser libre.» (Sartre, 2002, *La náusea*, 104)

La utilización del espejo podría llegar a ser un símbolo en la obra de Sartre y una teoría en la obra de Clarice Lispector, como hemos visto anteriormente, Antoine Roquentin siempre tenía esta constante, mirarse a sí mismo y al otro como causante de su náusea. Así como la borracha, que previo a su desfase nauseabundo, se miraba al espejo y llegó también a verse:

Me arranco de la ventana y recorro el cuarto vacilando, me quedo pegado al espejo, me miro, me hastío; otra eternidad. Finalmente, escapo de mi imagen y me desplomo sobre la cama. Miro al techo, quisiera dormir. (Sartre, 2002, *La náusea*, 55)

Los personajes de Lispector se presentan con la mirada de sí mismos en un espejo. Esta constante es más nítida en *Agua viva*, ya analizado:

¿Espejo? Ese vacío cristalizado que tiene dentro de sí espacio para continuar siempre adelante sin parar, porque el espejo es el espacio más hondo que existe. Y es una cosa mágica, quien tiene un trozo roto ya puede ir con él a meditar en el desierto. Verse a sí mismo es extraordinario. Como un gato con el pelo erizado, me estremezco ante mí. Del desierto también volvería vacía, iluminada, traslúcida, y con el mismo silencio vibrante de un espejo. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 78-80)

Tenemos así los elementos que fueron la causa de la náusea: la vida común, la rutina diaria, el silencio, el espejo, la duración, ahora corresponde realizar las aplicaciones a este proceso que desembocará, como veremos, en la escritura.

3.4.2.4. La náusea en la obra de Clarice Lispector.

Algunos ejemplos

El siguiente fragmento describe el proceso físico total de la náusea, partiendo de la existencia y del sentirse vivo. Si tomáramos los personajes centrales de Clarice Lispector, todos responden a esta percepción. Es decir, el lector, tiende a interpretar la náusea como náusea física. Las constantes marcadas en sus cuentos y personajes en general, sin necesidad de contar una anécdota es la de la «existencia por la existencia» misma:

¿Acariciar entre las sábanas blancas desplegadas la carne desplegada que cae otra vez, dulce, tocar los trasudores florecidos en las axilas, los elixires y los licores y las fluorescencias de la carne, entrar en la existencia del otro, en las mucosas rojas, hasta el pesado, dulce olor de existencia, sentirme existir entre los dulces labios mojados, los labios rojos de sangre pálida, los labios palpitantes bostezan todos mojados de existencia, todos mojados de un pus claro entre los labios mojados, azucarados, que lagrimean como ojos? (Sartre, 2002, *La náusea*, 158)

A partir de aquí comienza un ritmo acelerado cuando se percata de su existencia, de la misma manera que lo hace «Ella», la protagonista de «Devaneo y embriaguez de una muchacha», una joven madre de familia que internaliza su rutina y una noche se percata de su existencia a través del acto de convertirse en una mujer embriagada, y que a la mañana siguiente se sumerge en un instante de locura:

De un momento a otro, con rabia, se puso de pie. Pero en la flaqueza del primer instante parecía loca y delicada en la habitación que daba vueltas, daba vueltas, hasta que ella consiguió a ciegas acostarse otra vez en la cama, sorprendida de que tal vez fuera verdad (Lispector, 2005, «Devaneo y embriaguez de una muchacha», 126)

Mi cuerpo de carne que vive, la carne que bulle da vueltas, vueltas, vueltas, el agua dulce azucarada de mi carne, la sangre de mi mando, me duele mi carne magullada que da vueltas, camino, camino, huyo, soy un innoble individuo de carne magullada, magullada de existencia entre estas paredes....(Sartre, 2002, *La náusea*, 47)

El ritmo de los cuentos es similar al proceso existencial de Roquentin, como se observa en las siguientes citas:

Y cuando estaba embriagada, como en una abundante comida de domingo, todo lo que la propia naturaleza está separado –olor a aceite en un lado, hombre en otro, sopa en un lado, mesero en el otro– se unía raramente por la propia naturaleza, y todo no pasaba de ser una sinvergüenzada solamente, una bellaquería. Y si estaban brillantes y duros los ojos, si sus gestos eran etapas difíciles hasta conseguir finalmente alcanzar el palillero, en verdad por dentro estaba hasta muy bien, era una noble plena trasladándose sin esfuerzo. Los labios ensanchados y los dientes blancos, y el vino hinchándola. Y aquella vanidad de estar embriagada facilitándole un gran desdén por todo, tornándola madura y redonda como una vaca. (Lispector, 2005, «Devaneo y embriaguez de una muchacha», 127)

Tengo frío, doy un paso, tengo frío, un paso, doblo a la izquierda, loco ¿estoy loco? Dice que tiene miedo de estar loco, la existencia, ¿ves, pequeño, en la existencia?, se detiene, el cuerpo se detiene, piensa que se detiene, ¿de dónde viene? ¿Qué hace? Prosigue, tiene miedo, mucho miedo, innoble individuo, el deseo bruma, el deseo, el asco, dice que está asqueado de existir, ¿está asqueado?, fatigado de estar asqueado de existir. Corre. ¿qué espera? ¿Corre para escapar, para arrojar en el dique? Corre, el corazón, el corazón, que late es una fiesta, el corazón existe, las piernas existen, el aliento existe, existe corriendo, alentando, latiendo blanda, suavemente, él se sofoca, me sofoco, dice que se sofoca; la existencia toma mis pensamientos por detrás y dulcemente los abre por detrás; me atrapan por detrás, me obliga por detrás a pensar. (Sartre, 2002, *La náusea*, 159)

Existe una minuciosa observación del exterior. Al final cuando la náusea se detiene, viene el descenso como una resaca:

[...] luego a ser algo, detrás de mí alguien me alienta en ligeras burbujas de existencia, él es burbuja de bruma de deseo, está pálido en el espejo como muerto, Robellon está muerto, Antoine Roquentin no está muerto, desvanecerme: dice que quisiera desvanecerse, corre, corre el hurón (por detrás) por detrás, por detrás la pequeña Luccienne asaltada por detrás, violada por la existencia por detrás, él pide gracia, le da vergüenza pedir gracia, piedad, socorro, socorro, luego existo, entra en el Bar de la Marine, los pequeños espejos del pequeño burdel, está pálido en los pequeños espejos del pequeño burdel el alto pelirrojo blando que se deja caer en el asiento, el pick-up funciona, existe, todo gira, existe el pick-up, el corazón late; girad, girad licores de la vida, girad jaleas, jarabes de mi carne, dulzuras...el pick-up:

*When the mellow moon begins to beam
Every night I dream a little dream.*
(Sartre, 2002, *La náusea*, 158-159)

Tanto la mujer como Roquentin, quedan entonces extasiados en su existencia. Dos voces de diferentes sexos que experimentan la misma sensación de la existencia, el «darse cuenta»:

Estaba en la cama, tranquila, escéptica. Y eso todavía no era nada. Que en ese momento le estaban sucediendo cosas que sólo más tarde le irían realmente a doler mucho: cuando ella volviera a su tamaño corriente, el cuerpo anestesiado estaría despertándose, latiendo, y ella iba a pagar por las comilonas y los vinos. (Lispector, 2005, «Devaneo y embriaguez de una muchacha», 131)

Así, se puede tratar la evolución de todos los personajes de Clarice Lispector en estos cuentos tratados. Por ejemplo: Sofía se encuentra estática y sólo frente a su profesor se da cuenta de que existe, siente la repugnancia de existir. De la misma manera, Ana tiene un día común y corriente, pero entonces pasa el autobús con el hombre ciego y se detiene por un momento este paso del tiempo para salir y entrar en la náusea. Luego apaga la luz, estabilizándose. Y finalmente el hombre que pierde la cartera y se desespera, entra en la náusea, luego encuentra la cartera y vuelve a su estado emocional inicial, pero transformado. En todos existe una transformación constante. Finalmente debemos recordar que Clarice Lispector no quería narrar anécdotas,

sino plantear realidades, esta aseveración la realizan diversos críticos, como Miguel Cossío Woodward o Robert Saladrigas. La misma Lispector dijo cuando terminó *Água viva* en 1973 y le mostró el libro a Nélida Piñón y a Fauzi Arap, a quienes comentó que era un libro «ruim, não tinha história, não tinha trama»¹⁴⁹:

Lispector no concedía transcendência a la anécdota, o sea, a la historia. Narraba con el afán de describir percepciones generadas por turbulencias internas, de expresar a toda costa lo que entreveía en lo profundo de sí misma y que la palabra, consciente de sus limitaciones semánticas, se resistía a traducir más allá de los códigos establecidos. El trazado de una cartografía no fiel por lo menos aproximada de las rugosidades del alma, de las alcantarillas de la psique...¹⁵⁰

Entonces ¿qué escribía? En sus palabras hay un substrato de enredo, que la propia narradora no sabe definir bien, un frágil hilo conductor, la inmersión de la materia, de la palabra o de la pasión.

–Epílogo emocional–

Los personajes de Clarice Lispector proyectan un mundo interior rico en matices psicológicos gracias a una conciencia que fluye a través del monólogo interior, tal y como ocurre con los personajes de *Al Faro* de Virginia Woolf, como hemos mencionado. En la superficie, todas ellas son novelas que se desarrollan dentro de los parámetros normales de otras narraciones realistas, pero en cuanto el foco gira hacia la interioridad de los personajes aparece la anomalía. Por fuera no hay otra cosa que tranvías, máquinas de escribir, hojas en blanco, habitaciones, espejos, un perro; pero basta que Clarice Lispector se interne en la conciencia de un personaje para que se desate una compleja maraña lingüística, brillantes asociaciones de una crueldad reflexiva, una voz

149. BATTELLA, Gotlib Nádia, *Clarice. Uma vida que se conta, Op. Cit.*, p. 410

150. SALADRIGAS, Robert, «Un viaje iniciático con Clarice Lispector», *Op. Cit.* En *La Vanguardia*, 02 de octubre de 2002.

que desde su singularidad brota para echar luces sobre las cuestiones fundamentales de la existencia. Remo Bodei plantea que el ser humano establece asociaciones de sentido, «metáforas salvajes» a las que llama «fueros»:

A causa de ese desnivel inicial entre la esfera afectiva y la esfera cognitiva, los fueros precoces representan factores de alto potencial de disolución del sistema integral cognitivo-afectivo trabajosamente montado por el individuo, a modo de minas diseminadas con las que, un día u otro, puede encontrarse el sujeto (en el ámbito no sólo de las 'psiconeurosis', sino también de la psicosis).¹⁵¹

Así como James Joyce quiso plasmar los flujos de la conciencia humana despierta y dormida, según Saladrigas, los personajes de Clarice Lispector se aceleran emocionalmente, se precipitan psicológicamente a un extremo tal que trascienden las nociones espaciales y temporales, pasan de la comprensión lógica a la comprensión emocional de estas mismas categorías. Es un estado de ánimo de una intensidad desmesurada que, sin embargo, permanece reprimido hasta el final, lo que explica el destino desgraciado de sus protagonistas:

Antes quiero afirmar que esa chica no se conoce sino a través de vivir a la deriva. Si fuese tan tonta como para preguntarse '¿quién soy yo?', se espantaría y se caería al mismo suelo. Es que el '¿quién soy yo?' provoca necesidad. ¿Y cómo satisfacer la necesidad? Quien se analiza está incompleto (...) La persona de la que voy a hablar es tan tonta que a veces sonríe a los demás en la calle. Nadie responde a su sonrisa porque ni la miran. (Lispector, 1989, *La hora de la estrella*, 17)

En el camino, los personajes de Clarice Lispector se habrán quedado como vanos intentos que bordean lo grotesco y caricaturesco, y que no obstante en su origen tenían una actitud de pureza casi sagrada. El delirante, diría Heidegger, relaciona los eventos de manera muy distinta a quienes ven las cosas en un sentido realista.

151. BODEI, Remo, *Las lógicas del delirio*, Op. Cit., p. 22

CAPÍTULO IV

LA EPIFANÍA DE CLARICE LISPECTOR: LA FUNDACIÓN DE UN MUNDO

*El placer, cuando nace, duele tanto en el pecho
que preferimos sentir el habitual dolor al insólito
placer. La alegría verdadera no tiene explicación
posible, no tiene la posibilidad de ser comprendida
y se parece al inicio de una pérdida irreparable.
[...] Esa película puede consistir en cualquier acto
formal protector, en cualquier silencio o en varias
palabras sin sentido.
Porque con el placer no se juega. Él es nosotros.*

—Clarice Lispector —
«El nacimiento del placer»
en *Aprendiendo a vivir*, p. 110

4.1. El lenguaje como componente epifánico

El uso constante del monólogo interior de los personajes de Clarice Lispector, como técnica narrativa y como un medio para contactar con la realidad exterior, es, como hemos señalado en capítulos anteriores, una característica esencial en la narrativa de la autora. Un monólogo que es construido a través de las palabras, tomadas como su materia prima y al mismo tiempo estructuradas en torno a un flujo de conciencia, que desemboca, como hemos visto, en la creación de su propio mundo.

Este flujo de conciencia no sería posible si no existiera un detonante que lo produjera o una revelación a la cual se tuvieran que enfrentar los personajes. Un momento traumático que se ha definido a través de la historia de la literatura como: *epifanía*.¹

Epipháneia significa manifestación o aparición. La epifanía tiene una connotación principalmente religiosa y es estudiada en la historia de las religiones orientales desde hace miles de años hasta la actualidad. También es conocida en el mundo de Occidente desde mediados del siglo IV a través de la historia de los Reyes Magos. Una tradición en forma de fiesta donde la epifanía es la celebración de la manifestación de Jesús como Hijo de Dios. Y aunque Clarice Lispector es considerada por muchos críticos una escritora cercana a

1. El flujo de conciencia rompe con los límites espacio-temporales y la realidad se vuelve mítica, pues este flujo cruza y entrecruza diversos planos narrativos dentro de los relatos de C. Lispector. En HUAMAN Mori, Reinhard, «Clarice Lispector: de la epifanía y la hierofanía», en revista *la siega*, entrega no. 4, en www.lasiega.org, p. 1.

la mística, no es esa característica el tema de nuestro estudio, sino la epifanía como componente narrativo. Pero a diferencia de la tradición judeo-cristiana, nuestro enfoque estará encaminado a analizar la epifanía como revelación, o, en palabras de Mousinho Magalhaes, no en el sentido de aparición religiosa, sino de súbita visión de realidades ocultas en las breves mentiras de nuestro cotidiano de normalidades.²

Olga de Sá en su libro *A Escritura de Clarice Lispector* desarrolla y profundiza en este tema. Menciona al autor irlandés James Joyce, tantas veces señalado como influencia en Clarice Lispector, como pionero en utilizar la epifanía como técnica narrativa y no como constante religiosa:

A epifania, extrapolando de sua origem bíblica, será transformada, por Joyce em técnica literária, contribuindo, desta forma para matizar os acontecimentos cotidianos e transfigurá-los em efetiva descoberta do real. A «escritura epifânica» de Clarice Lispector, nos seus melhores momentos, é procedimento do seu romance metafísico.³

Olga de Sá recorre los precedentes que ha tenido el uso del término epifanía en la historia de la crítica literaria en el Brasil. Menciona a Benedito Nunes (1969) y a Luís Costa Lima (1966) como iniciadores del traspaso de este término a la narrativa de Clarice Lispector. Pero antes, sin llamarlo propiamente epifanía, Massaud Moisés en 1961 ya se había referido a «instante existencial», cuando, según explica Massaud Moisés, los personajes clariceanos se juegan sus destinos, evidenciándose por una súbita revelación interior, que dura un segundo fugaz, como una iluminación instantánea de un farol en las tinieblas y que, por eso mismo, rechaza ser aprendida por la palabra.⁴

Una revelación interior, un momento de lucidez plena, que Clarice Lispector encierra en una palabra, como si fuera una caja, para darle sentido al instante presentado. Elena Losada en su artículo «La palabra rigurosa»,

2. MOUSINHO Magalhaes Luis: «La extraña lengua de Clarice Lispector», en *Amsterdam sur* 13 (diciembre 1999) <http://www.desk.nl/~sur/surnuto01.html>. Consultada el 26 de diciembre de 2007.

3. DE SÁ Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, editorial Vozes, Brasil, (1979) 3a. edición, 2000, p. 166.

4. *Ibidem*, p. 47.

acertadamente menciona el adjetivo *rigurosa* «porque 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 íntimo que está en el origen de todo. Tenemos ya aquí algunos de los motivos recurrentes de su obra: la mirada, a la vez visionaria e implacable, la consagración del instante y la importancia de lo aparentemente banal».⁵

Vuelve a presentarse el misterio de Clarice Lispector, un misterio que desemboca en su proceso de escritura. En el cruce de lo aparentemente banal, se inserta el siguiente paso, que será crucial: *hierofanía*. Para llegar a este momento, recuperaremos algunos aspectos de la narrativa de Clarice Lispector, que Reinhard Huaman Mori resume en tres puntos:

1. Personajes inmersos en costumbres y hechos repetitivos.
2. Intromisión fortuita de un hecho que desarticula dicha existencia cambiando el sentido de la realidad.
3. Cuestionamiento del orden primario y sus relaciones con esta ruptura.
Se produce el descubrimiento de la vida y de la muerte, del amor y del odio, del *eros* y del *tánatos*.⁶

Retomamos así el recorrido del presente estudio. En primera instancia, el concepto de lo cotidiano. Clarice Lispector observa constantemente la cotidianidad, lo que se le presenta a diario. Del día a día nacen sus personajes rutinarios. A esos personajes se les presenta un acontecimiento que desarticula sus existencias, entonces viene un instante epifánico y a continuación comienza una especie de existencia sagrada por el descubrimiento que tienen de la vida y de los conceptos abstractos que rodean a los seres humanos, como el amor y la muerte, el *eros* y el *tánatos*:

5. LOSADA Soler Elena, «La palabra rigurosa», en *Mujeres y Literatura* (Ángels Carabí y Marta Segarra, ed), PPU, Barcelona, 1994, pp. 123-136.

6. HUAMAN MORI, Reinhard, «Clarice Lispector: de la epifanía y la hierofanía», *Op. Cit.* p. 1.

A contista registra a espessura trágica do cotidiano de vidas inermes. Ela as vê como seres afogados na banalidade. A introspecção é dela, não das personagens. Esta são, antes, símbolos, personificações, índices de mediania e sua verossimilhança deve ser referida a eus-colectivos, eus-cidades ou eus-humanidades. Constituem mais modos de ser ou situações-paradigmas do homem no mundo, que representações ficcionais de pessoas reais.⁷

En la relación de sus personajes con el mundo también se presenta una epifanía, un punto de mayor intensidad entre el Yo y el Otro, en el que se sitúa una tercera fase. Ocurre una epifanía en cierto momento que es necesario entre ambos y que marca una tensión,⁸ según Affonso Romano de Sant'Anna, y gracias a este momento de tensión puede o no relacionarse con el mundo o que puede convertirse en un fracaso, como veremos más adelante: «A linguagem alude, instaura-se o êxito do fracasso, a possibilidade do impossível e a tentativa da fala ante o silêncio.»⁹

Lo que subyace al hablar de la epifanía de Clarice Lispector y merece ser considerado como tema de estudio es la apertura al siguiente paso: la hierofanía, que significa mostrar lo sagrado. Mircea Eliade profundiza en este concepto, aunque parta en sus estudios desde la visión del hombre religioso, considera este proceso como determinante para la creación de un mundo propio:

Para el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras... Digamos que la experiencia religiosa de la no-homogeneidad del espacio constituye una experiencia primordial, equiparable a una «fundación de mundo». Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el «punto fijo», el eje central de toda orientación futura.¹⁰

7. DE SÁ, Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 48.

8. DE SÁ Affonso, Romano de, «Clarice Lispector: linguagem». In: *Por um novo conceito de Literatura Brasileira*. RJ, El dorado Tijuca, 1977, p. 207 en DE SÁ, Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 75.

9. DE SÁ, Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 78

10. ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Taurus, 1976, p. 27

Reinhard Huaman también cita a Mircea Eliade y sostiene que los momentos epifánicos son traumáticos, ya que se origina en ellos una cadena de ruptura de los valores conocidos por otros completamente desconocidos. Y en ese conocimiento se da la creación de un mundo propio. La epifanía de Clarice Lispector es un portal que se abre a la hierofanía. Y es precisamente en esta ruptura, en esta escisión, donde se encuentra la náusea literaria, como desarrollaremos a continuación.

4.2. La epifanía como revelación: paso a paso

La ficción clariceana, debería titularse según Olga de Sá: *A epifania do ser no escrever ou A epifania da escritura*¹¹, puesto que es un procedimiento, no es ni una técnica ni un proceso fundamental de su expresión. El procedimiento al que se refiere es al de «extrañamiento», ya tocado por Samuel Beckett, por medio del cual se llega al conocimiento de las cosas y del mundo. Añadiendo a ello, la duración de la percepción de las cosas, como hemos desarrollado en capítulos anteriores al mencionar a Bergson.

Nos parece así, muy acertada la síntesis siguiente que hace Olga de Sá sobre la epifanía de Clarice Lispector:

Ela é expressão de um momento excepcional, em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanicismo e vazio. Mas é também defesa contra os desafios das descobertas interiores, das aventuras como o ser. Por isso a epifania é sempre um momento de perigo, à borda do abismo, da sedução que espreita todas as vidas. A vida protegida representa o domesticado, o dia-a-dia, o casamento, as compras na feira, as visitas e os aniversários.¹²

La piel en sentido metafórico rodea esos actos rutinarios, este recubrimiento está a punto de romperse y en esta ruptura se da un momento epifánico, tal como hemos visto en el texto de Huaman. Olga de Sá enumera

11. DE SÁ, Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 334.

12. *Ibidem*, p. 134-135.

sólo algunos ejemplos a los que se pueden aplicar esta ruptura: una mujer que vuelve de compras y vislumbra el automatismo de su propia vida; los gestos de un ciego que masca chicles; una trasposición del umbral de la locura ante la perfección de las rosas sobre la mesa; una gallina que recupera, por unos minutos, su ancestral naturaleza salvaje; los almuerzos del domingo. En fin, concluye de Olga de Sá, la epifanía es un modo de desvelar la vida salvaje que existe bajo la mansa apariencia de las cosas, es un polo de tensión metafísica que se traspasa en la obra de Clarice Lispector.¹³

De Sá continúa explicando que sus personajes viven esa tensión por dentro y que por ello tal vez parecen irreales o incoherentes. «Enfeitiçadas pelo a vesso do cotidiano, psique mergulhada na tessitura profunda do ser, seu destino deveria parecer incomum.»¹⁴

Para llegar a esta conclusión, Olga de Sá partió del uso griego de «epifanía» y lo completó con el hebreo, según el Diccionario de Teología Bíblica de Johannes Bauer: epifanía como concepto central del mundo hebreo, que muestra que algunas coincidencias exteriores son fenómenos semejantes al mundo pagano del ambiente que nos rodea.¹⁵

Distingue claramente la diferencia entre epifanía y milagro, concluyendo que en la tradición católica la epifanía constituye una realidad compleja, perceptible a los sentidos, ojos (visiones), oídos (voces), incluso al tacto. Pertenece la palabra a la propia naturaleza de Dios, no existen epifanías mudas. Esto es lo que aparece en el Génesis (Gn 32, 24; Jo 20,22) y se adapta en el Cristianismo, que celebra la «Fiesta de la Epifanía», la manifestación del Cristo niño a los Reyes Magos¹⁶, como ya hemos visto.

13. *Ibidem*, p. 135.

14. *Idem*.

15. *Ibidem*, p. 168.

16. *Ibidem*, p. 169.

Esta revisión de acepciones religiosas y místicas es importante porque tiene un sentido literario en el uso de esos procesos fijados en James Joyce y Clarice Lispector. La autora brasileña hace un análisis más profundo en comparación con Joyce, que usa, como ya mencionamos, la epifanía como una técnica literaria, mientras que Lispector la usa también como técnica, pero a un nivel inconsciente:

Aquele momento, porém, adquiriu um valor, uma realidade, e a experiência torna-se fim de si mesma. É um momento de êxtase, que gostaríamos de prender entre os dedos. Vistos sob uma luz instantânea e nova, podemos tentar fixar tintas e cores estranhas, odores delicados ou as feições de um ser amado.¹⁷

Después de estudiar la epifanía en James Joyce, creemos que para él, la epifanía es el *leitmotiv* de todo escritor consciente de que lo es. Por epifanía, Joyce entendía una súbita manifestación espiritual, que surgía tanto en medio de las palabras o gestos más comunes y corrientes hasta en las más memorables situaciones espirituales. Creía que era tarea del hombre de letras registrar tales epifanías con extremo cuidado, pues ellas representan los más delicados y fugidizos momentos de la vida.¹⁸

En *Stephen, el héroe* (*Stephen Hero*) James Joyce llama epifanía a un proceso que pasa por tres requisitos: «integrity, a wholeness, symmetry and radiance». ¹⁹ *Integridad, proporción, simetría o armonía y radiancia*. Con ello descubrimos un tercer atributo, *la claridad*:

Es ese instante al que llamo epifanía. Constatamos primero que un objeto es una cosa íntegra; en seguida, que presenta una estructura compuesta y organizada, que es efectivamente una cosa, en fin, cuando las relaciones entre las partes están bien establecidas, los pormenores están conformados con una intención particular, constatamos que ese objeto es y lo que es. Su alma, su identidad, de

17. PETER, Walter. *Il Rinascimento: a cura di Mario Praz*. Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1946, p. 248 en De Sá, Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 170.

18. Texto original: «By an epiphany he meant 'a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments» citado en Joyce, James. *Stephen Hero: part of the first draft of A portrait of the artist as a young Man*, edited with an introduction by Theodore Spencer. London, Jonathan Cape, 1950, p. 188.

19. *Idem*.

súbito se desprende, delante de nosotros, el revestimiento de su apariencia. El alma del objeto, siendo él el más común, cuya estructura és demarcada, asume un brillo especial en nuestros ojos. El objeto realiza su epifanía.²⁰

Las cosas en su totalidad son *íntegras* y tienen una pequeña capa que las reviste, la piel que mencionamos antes. Esta capa se desprende y gracias a este descubrimiento los seres humanos perciben los objetos. Pero existe algo más en ese observar el velo de las cosas, se comprende en él una complejidad, un objeto como múltiple, *proporcional*, divisible, separable y *armónico*. Es en ese momento cuando la epifanía se presenta: al darse cuenta de su existencia y cuando los objetos se descubren como son. Entonces se presenta una *claridad* en el proceso del conocimiento. Umberto Eco también tiene su propia teorización de la epifanía que define como modo de descubrir algo real y producirlo en el modo de palabra.²¹

Es así un modo de ver el mundo y por tanto un tipo de experiencia intelectual y emotiva. James Joyce no usa el término epifanía, pero Umberto Eco sí y este término le recordaba más un momento de visión. La epifanía puede ser una forma de arte o una forma de vida. Es decir, para un artista casi místico y que tiene una predisposición a captar con cierta sensibilidad las cosas simples, tiene además una manera de hacer asociaciones como si fuera una red compleja. Por tanto, sus manifestaciones también lo son. Lo que para otros puede ser un detalle trivial, para el artista se transforma en un símbolo prodigioso. Una revelación fortuita del alma:

Segundo este critério, todas as obras posteriores de Joyce parecem reconstruções artificiais de uma concepção transcendental da experiência... transformando o narrador num perito de câmara fotográfica. A medida do êxito numa forma literária, tão sem ornamentos, radica, naturalmente, no seu grau de condensação.²²

20. Traducción del inglés de JOYCE, James, *Stephen Hero*, *Op. Cit.*, p. 188.

21. DE SÁ, Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, *Op. Cit.*, p. 175.

22. LEVIN, Harry, *James Joyce*, Introducción crítica: traducción y notas de Antônio Castro leal. México-Buenos Aires, FCE, 1959, p. 37, en DE SÁ, Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, *Op. Cit.*, p. 176.

De esta manera, Sá reconoce en Joyce tres niveles de proceso epifánico:

- a) una epifanía-visión
- b) una epifanía-crítica como reversión irónica (antiepifania)
- c) una epifanía-lenguaje

En la obra de Clarice Lispector estos elementos que caracterizan el proceso epifánico se encuentran presentes. Su obra se nos ofrece como visión transfigurada, como un deslumbramiento de la belleza mortal, como una contemplación, como un silencio sagrado, como una explosión de alegría profana, una revelación de la vida, la aparición de un ángel, como gloria, o, como ella misma dice, como un estado de gracia. Sin embargo, en este procedimiento se inserta la náusea siempre presente, lo que llamamos «epifanía no resuelta» y que será una constante en todos los personajes de la autora y que analizaremos a continuación.

4.2.1. La alegría como detonante epifánico

La alegría es una emoción propia del ser humano, que como emoción, ayuda a establecer nuestro sitio con respecto a un entorno determinado. La alegría es un estado interior fresco y luminoso, generador de bienestar general, la psicología relaciona a la alegría como generador de altos niveles de energía y una poderosa disposición a la acción constructiva, que puede ser percibida en toda persona, siendo así que quien la experimenta, la revela en su apariencia, lenguaje, decisiones y actos.

Los personajes de Clarice Lispector, en los descubrimientos que realizan de la propia esencia de las cosas logran un cierto orden interior partiendo de la apreciación de los objetos cotidianos del mundo exterior. Su objetivo inconsciente es salir de este aislamiento anteriormente señalado por medio de una alegría estética construida a partir de determinadas experiencias y percepciones urbanas. Los objetos se revelan, ocasionando así un cierto placer estético ofreciendo una nueva mirada. La alegría es para Clarice Lispector una manera más de acercamiento con el mundo, una aproximación que tenían también sus personajes gracias al contacto con el otro:

Donde expira un pensamiento hay una idea, en el último suspiro de alegría otra alegría, en la punta de la espada la magia: es allí a donde voy. (Lispector, 1988, «Es allí donde voy», *Silencio*, 125)

Hélène Cixous señala que es desde la alegría de donde parte la escritura de Clarice Lispector:

Allí donde el pensamiento deja de pensar para convertirse en arranque de alegría, ahí escribe Clarice Lispector. Ahí donde la alegría se hace tan aguda que duele, ahí nos hace daños esta mujer.²³

La alegría se encuentra asociada con la felicidad en los personajes de Clarice Lispector, un detonante previo a la epifanía y decisiva para el éxito o fracaso de la misma. «Esfuézate en ser alegre», escribe en su crónica «Ser feliz...

23. CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa*, Op. Cit., p. 158.

para ser bonita».²⁴ Es así como se muestra en su cuento «Amor»: «Había emergido de ella muy pronto para descubrir que también sin la felicidad se vivía: aboliéndola, había encontrado una legión de personas, antes invisibles, que vivían como quien trabaja: con persistencia, continuidad, alegría.» (Lispector, 2002, «Amor», 45). Clarice Lispector bebe de los acontecimientos y busca en ellos la revelación a nivel inconsciente.

Ya habíamos mencionado que en sus crónicas existe esta sed de alegría, este embriago de placer que también tiene «Ella» en «Devaneo y embriaguez de una muchacha» o en sus personajes que protagonizan sus crónicas: «Andaban por calles y calles hablando y riendo, hablaban y reían para dar materia y peso a la levísima embriaguez que era la alegría de su sed». (Lispector, 2004, *Revelación de un mundo*, 249).

También en *Agua viva* observamos una defensa a la alegría, pero en el sentido de un desafío contra la muerte. Sartre y Merleau-Ponty señalan que revelar el mundo es apropiarse de sus significados, y es en los sentimientos como el amor y alegría, donde el mundo revela su verdad. (Ver Capítulo III).

La obra de Clarice Lispector está permeada con esta constante literaria, que transcurre entre la esperanza de llegar a mirarse y la alegría de existir, la epifanía de ser y el otro polo, donde está la infelicidad, el desgarró y la angustia de no tener la luz, hasta llegar a la misma luz, que es la muerte, como observaremos a continuación.

24. LISPECTOR, Clarice, *Correo femenino*, Siruela, Madrid, 2008, p. 38.

4.3. La epifanía no resuelta: la antiepifanía. –Aplicaciones a ejemplos concretos en la obra de Clarice Lispector–

Para analizar el comportamiento de los personajes de Clarice Lispector observaremos sus movimientos corporales –que son visibles en su narrativa–, sus sensaciones o sus crisis de identidad resueltas en monólogos. Es decir, cómo llegan a un estado de epifanía o cómo tienen una interrupción epifánica –a diferencia de Joyce– llegando a lo que llamaremos *antiepifanía corrosiva*. Olga de Sá apoya nuestra teoría en esta dirección, añadiendo que no todos los libros de Lispector están llenos de caballos blancos, de viento, de amantes, detalles todos donde se da una transfiguración de un aspecto banal a la belleza, sino que muchas veces surge un mareo, una náusea. Pero no hay que tomar como negativa esta transfiguración, sino que simplemente el personaje se vuelve apático o demoníaco²⁵ como se ha visto en los primeros capítulos.

Esta declinación en la que está presente la náusea es la que compete a nuestro estudio, sin dejar de observar los detalles que Olga de Sá señala. A esta primera canalización le llamamos epifanía negativa o antiepifanía. Un aspecto innovador en la escritura de Lispector del cual ella no se percató. Olga

25. *Ibidem*, p. 199.

de Sá mantiene también que la epifanía que se presenta en los personajes de Lispector, es una gracia profana, no la gracia de los santos.²⁶

La gracia es entendida como una configuración del *mana*: «fuerza mística dispersa, sin contorno propio y dispuesta a dejarse encerrar en cualquier contorno, indefinible pero caracterizada por esa peculiar impotencia a la que nos reduce cuando tratamos de definirla.»²⁷ Esta gracia se canaliza en epifanía en la escritura de Lispector al experimentar el estado mismo de la gracia (alegría) descrito de la manera más completa en *Agua viva*, que analizaremos en el último capítulo por tratarse allí del instante mismo:

Es como si sólo llegase para que se supiese que se existe realmente y que existe el mundo. En ese estado, además de la tranquila felicidad que irradian las personas y las cosas, hay una lucidez que llamo leve sólo porque en la gracia todo es leve. Es la lucidez de quien ya no necesita adivinar; sin esfuerzo, sabe. Sólo eso, sabe. No me preguntes qué, porque sólo puedo responder de la misma manera: se sabe. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 92)

La epifanía se configura en la narrativa de Clarice Lispector en un darse cuenta de las cosas, una revelación. En contraposición a la hierofanía como modalidad de lo sagrado, la epifanía es la acción; la hierofanía es la causa.²⁸ En sus obras existen constantes apariciones de causantes hierofánicos, causas que desembocan ya sea en un momento epifánico a través del estado de gracia, o bien, en un instante antiepifánico.

Obras como *La ciudad sitiada*, *La manzana en la oscuridad*, *La pasión según G. H.*, *Agua viva*, *La hora de la estrella*, y los cuentos «Amor», «Devaneo y embriaguez de una muchacha» y «Los desastres de Sofía», han sido hasta ahora focos de nuestro análisis y en ella ejemplificaremos este proceso epifánico.

26. *Ibidem*, p. 201.

27. DUMÉZIL Georges, presentación de *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, de ELIADE, Mircea *Op.Cit.*, p. 13.

28. Eliade marca como hierofanías elementales desde el *mana*, lo insólito, etc. en sí es algo que manifiesta lo sagrado. Ver ELIADE, Mircea, *Tratado de Historia de las religiones, Op. Cit.*, p. 56.

4.3.1. Entropía y extropía: *La ciudad sitiada*, *La manzana en la oscuridad*, *Agua viva* y los cuentos

El fenómeno de entropía y extropía es necesario para la fundación y creación de un mundo. El espacio desconocido e indeterminado con el que se encuentran los personajes de Clarice Lispector suele ser un mundo abandonado, extraño y caótico al que por medio de sus pensamientos, pretenden ponerle un cierto orden. Dice Mircea Eliade que «al ocuparlo y, sobre todo, al instalarse en él, el hombre lo transforma simbólicamente en Cosmos por una repetición ritual de la cosmogonía. Lo que ha de convertirse en «nuestro mundo» tiene que haber sido «creado» previamente, y toda creación tiene un modelo ejemplar: la Creación del Universo por los dioses.»²⁹

Sin embargo, a diferencia de los dioses y aunque Lispector alcanza una comunicación casi mística con el universo, se proyecta en él de una manera tangible. Pero tiene muy claro que no puede hacerlo suyo si no lo crea de nuevo.

4.3.1.1. La antiepifanía de *La ciudad sitiada*

En *La ciudad sitiada*, el personaje protagonista, Lucrécia Neves, al salir de su cosmos ya existente, crea otro. Lo mismo le acontece a Martim en *La manzana en la oscuridad* cuando pretende crearse una vida olvidándose de la otra. Tal pareciera que ambos personajes tratan de huir, una huida que es una manera de enfrentarse al mundo, creando uno nuevo.

Olga de Sá compara esta salida de Lucrécia con *Dublinenses* de Joyce en el sentido de que el proceso epifánico se da caricaturizando la visión del mundo exterior. Lucrécia Neves recorre un itinerario de seres planos, sin dimensión interior e incapaz de una visión epifánica, el suyo es un proceso de huida hacia otro lugar, una huida hacia adelante.

29. ELIADE Mircea, *Lo profano y lo sagrado*, Editorial Labor, Barcelona, 1998, extractos encontrados en www.cfg.uchile.cl. Consultado el 7 de septiembre de 2007.

En un proceso similar o paralelo, Martim se vale de la epifanía como una manera de conocer el mundo, como vía de conocimiento y de aproximación a las cosas: «Neste livro, se recupera novamente o processo de visão epifânica, substituído pela epifania crítica em *A cidade sitiada*. Esse processo de revelação do ser; de visão instantânea do núcleo da existência, é o modo novo de Martim “descortinar” e conhecer. O descortino é, afinal, o procedimento epifânico.»³⁰

Ambos justifican su existencia gracias al exterior. Es decir, partiendo de un caos interno de no poder convivir con el mundo, se crean un orden externo para proyectarlo en ellos mismos.

Si recordamos, Lucrécia Neves estaba inscrita en una asociación de mujeres (Asociación de la Juventud Femenina de S. Geraldo), la cual tenía en su programa la idea de progreso, esta idea «había encontrado en Lucrécia con la atención ya despierta, queriendo salir de la dificultad e incluso usarla, porque la dificultad era su único instrumento.» (Lispector, 2006, *La ciudad sitiada*, 23) La dificultad implantada como entropía. S. Geraldo, la ciudad sitiada «la asfixiaba con su lodo y sus claveles flotando en los desagües» (Lispector, 2006, *La ciudad sitiada*, 57), ella quería salir de este mundo para crearse uno nuevo. Al darse cuenta de la asfixia es justo cuando empieza su epifanía, ya que: «La joven miraba de pie, constante, con su paciente existencia de halcón. Todo era incomparable. La ciudad era una manifestación. Y en el umbral claro de la noche el mundo era el orbe». (Lispector, 2006, *La ciudad sitiada*, 53). A diferencia de Martim, que se construye a sí mismo siendo tal cual es, aquí tenemos una epifanía resuelta. Lucrécia se estanca en su asfixia. El lodo la persigue por el recorrido de las calles de la ciudad, hasta llegar a una existencia muda:

—Madre, ¡qué triste es nuestra vida! —gritó ahogada por las piernas de la mujer. (¿Y los bailes, y los bailes?, le decía el demonio.) [...] Pero mientras tenía el rostro sofocado y toda la sala de estar que ella no veía giraba mareada, la joven parecía descubrir que no era tristeza por lo que gritaba. Es que no podía

30. DE SÁ, Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 252.

soportar aquella muda existencia que estaba siempre sobre ella: la sala, la ciudad, el alto grado a que llegaban las cosas sobre la estantería, el pájaro seco a punto de volar disecado por la casa, la altura de la torre de la fábrica; tanto intolerable equilibrio que sólo el caballo sabía expresar encolerizado sobre las patas. (Lispector, 2006, *La ciudad sitiada*, 64)

El intento de entrar y salir de la ciudad, como proyección de ella misma, es una huida que no será lograda. Su razón para ello es que: «Hasta que algunos hombres los atasen a las carretas, otra vez levantando una ciudad que ellos no entenderían, otra vez construyendo, con inocente habilidad, las cosas. Y entonces de nuevo se necesitaría que un dedo, señalando, les diese los antiguos nombres. Así sería porque el mundo era redondo». (Lispector, 2006, *La ciudad sitiada*, 85) Lucrécia pretendía construir un mundo dentro de S. Geraldo, pero no lo podía conseguir, puesto que S. Geraldo evolucionaba:

Había llegado sin duda alguna en un cierto punto de gloria. También S. Geraldo había llegado a un cierto punto, estaba preparado para cambiar de nombre, decían los periódicos. Sólo eso se podía decir, por otra parte; sólo eso se podía ver, y ella lo veía. (Lispector, 2006, *La ciudad sitiada*, 181)

Aunque Lucrécia huya de la ciudad, la ciudad progresa y las cosas comienzan a extenderse, tanto que ella ya no las alcanza: una frustración total de la huida, una epifanía no resuelta.

4.3.1.2. Epifanía resuelta en *La manzana en la oscuridad*

Por lo que se refiere a Martim, éste parte de su ciudad como si contemplase por última vez el lugar donde su casa había sido incendiada, Martim miró el gran vacío perforado por el sol. (Lispector, *La manzana en la oscuridad*, 2003, 26) Se establece el primer contacto con su exterior: «Lo vio claramente. Y ver era lo único que podía hacer. Lo hizo con cierto orgullo, con la cabeza erguida. En dos semanas había recuperado un cierto orgullo natural y, como una persona que no piensa, se había vuelto autosuficiente.» (Lispector, *La*

manzana en la oscuridad, 2003, 26) De esta manera empieza a encontrar un cierto orden. Sin embargo como ser orgánico que es, se cansa de su existencia, necesita de más y más energía que retroalimente su SER:

Poco después sus pasos pausados y repetidos formaron una marcha monótona. Miles de pasos rítmicos, que lo aturdieron y lo llevaron por sí mismos hacia delante, entumecido, agigantado por el cansancio, avanzando ahora con aire de idiota contento. (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 26)

Luego se da cuenta de que su huída es epifánica y de que con «la continuidad aplastante de las noches y de los días –y aliarse a la continuidad, pegando a ésta el cuerpo entero, se había convertido en su secreto objetivo desde que había huido–, con la continuidad de las noches y de los días, el hombre había terminado por olvidar el motivo por el que había querido encontrar el mar...» (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 27). En este caso se resuelve la epifanía cuando vuelve a construirse a él mismo. Un proceso totalmente interiorizado. Hasta llegar a su liberación completa sin contar los días, el desierto con el que se topó tenía cierta existencia limpia y extranjera:

Cada cosa estaba en su lugar. Como un hombre que cierra la puerta y sale, y es domingo. Además, el domingo era el primer día del hombre. Ni la mujer había sido creada. El domingo era el desierto del hombre. Y la sed, al librarle, le daba un poder de elección que le embriagó: ¡hoy es domingo!, determinó categórico. (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 29-30)

A partir de ahí es un hombre libre y empieza la creación de otro lenguaje hasta el punto de que el crimen casi se le olvida:

«¿Crimen?» NO, «el gran salto»; éstas sí parecían sus palabras, oscuras como el nudo de un sueño. Su crimen había sido un movimiento vital voluntario como el reflejo de la rodilla ante un golpe: todo el organismo se había reunido para que la pierna, de repente indómita, diese la patada. Y él no había sentido horror después del crimen. ¿Qué había sentido entonces? Una asombrada victoria. (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 39)

Y el crimen pasa de ser potencia a recobrar forma de acto: «Sí. En aquel momento de asombrada victoria el hombre de repente había descubierto la potencia de un gesto.» (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 30) En ello radicaba la victoria de existir y su razón de huir.

En su viaje topó con muchos conceptos abstractos, donde el «ser persona» es cuestionable:

Son momentos que no se narran, suceden entre trenes que pasan o en el aire que despierta nuestro rostro y nos da nuestro tamaño final, y entonces durante un instante somos la cuarta dimensión de lo que no existe, son momentos que no se cuentan. Pero quién sabe si es esa ansia de pez con la boca abierta que tiene el ahogado antes de morir, y entonces se dice que antes de sumergirse para siempre un hombre ve pasar ante sus ojos su vida entera; si en un instante se nace y se muere en un instante, un instante es bastante para la vida entera. (Lispector, 2003, *La manzana en la oscuridad*, 124)

En el tránsito, Martim recordó las formas de expresar la alegría, los instantes: es en el instante donde experimenta una epifanía resuelta.

4.3.1.3. Riqueza epifánica de *Agua viva*

Olga de Sá señala *Agua viva* como un ejemplo de un libro sin personajes donde se puede observar la riqueza del procedimiento epifánico. Un libro que en 115 páginas atraviesa por una aleluya vital, un plasma surrealista, una escritura placentera, donde un «yo» sin nombre dialoga con un «tú» no caracterizado, muchas veces habla con un «él» o «ella» que realizarán acciones y a los cuales les sucederán cosas.³¹

Es aquí donde la epifanía y la otredad se cruzan en mayor medida, debido a que *Agua viva* es la novela de la creación del mundo, del *it*, de lo neutro vivo. Este aspecto lo analizaremos en el capítulo donde trataremos de la profundidad en la doble escritura del instante. Sin embargo, no hay que dejar de señalar que es en esta obra donde Clarice Lispector establece la búsqueda de

31. DE SÁ, Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 236.

los límites del lenguaje a través de la escritura y la pintura. A cada momento es un diálogo con ella misma, un juego de palabras, con el fin de encontrar el *it*, lo vivo y lo blando. La epifanía se presenta a cada instante como la técnica de lectura que James Joyce definió, técnica de la escritura propia, la escritura misma. La epifanía es la que se encuentra cualquier escritor frente a la hoja en blanco, la revelación de plasmar su proceso creativo a través del acto de nombrar que ya hemos señalado. Ella misma escribe:

«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? Y a los instantes les extraigo el zumo de la fruta; tengo que destituirme para alcanzar el meollo y la semilla de la vida. El instante es semilla viva.» (Lispector, 2004, *Agua viva*, 14)

El instante es el momento decisivo para el nacimiento de las cosas, para ordenar el mundo a través del acto de nombrar y dar sentido a ese *it* encontrado y revelado por medio de una epifanía. No está de más citar de nuevo:

Hay muchas cosas por decir que no sé cómo decir. Me faltan las palabras. Pero me niego a inventar otras nuevas. Las que ya existen deben decir lo que se consigue decir y lo que está prohibido. Y lo que está prohibido lo adivino. Si hubiese fuerza. Más allá del pensamiento no hay palabras: se es. Mi pintura no tiene palabras: está más allá del pensamiento. En ese terreno del se es soy puro éxtasis cristalino. Se es. Me soy. Tú te eres. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 31)

Ese nombre le da plena existencia al mundo y funda así su propio mundo. Una epifanía resuelta e inmersa de una gran riqueza de revelación.

4.3.1.4. Cuentos epifánicos: «Amor», «Devaneo y embriaguez de una muchacha» y «Los desastres de Sofía»

En el inicio del presente capítulo señalamos al ciego mascando chicles del cuento «Amor» como un ejemplo de epifanía resuelta. Como este pasaje, todos los que complementan el cuento son ejemplos epifánicos que acontecen, se muestran, pero no afectan a la historia del personaje protagonista en cuestión: Ana. Es decir, si a Martim le hace huir –y también a Lucrécia Neves– Ana, no realiza ninguna acción más allá de regresar a su casa y apagar la luz del día. Sin embargo, a nivel de experiencia, su vida tiene un halo de ser y la rutina diaria desaparece por un instante. Este cuento ejemplifica otro tipo de epifanía en la obra de Clarice Lispector: una epifanía sutil.

Por su parte, en «Devaneo y embriaguez de una muchacha» se nos presenta una epifanía más agresiva que también saca al personaje de sí misma, pero de una forma mucho más radical. Esta radicalidad queda de manifiesto al día siguiente –con una resaca provocada por la borrachera del día anterior– cuando es atacada por una culpa existencial con un nivel más alto de la que hemos estado analizando: una resaca que le hace recapacitar sobre su existencia y se siente culpable de ella.

En cuanto a «Los desastres de Sofía» la epifanía presentada aquí es inocente. Una revelación cándida y a la vez cruel. Un proceso, que ya hemos comentado en el capítulo correspondiente al «Tríptico del Delirio», donde se representa una epifanía no resuelta, y entonces se canaliza en la náusea. Es así como a los personajes de Clarice Lispector no les queda nada más que reconstruir su mundo y existir.

Es así como la epifanía en algunos momentos se resuelve y en otros no y vuelve todo a comenzar, siempre dejando un rastro, provocando en el lector un efecto que lo es todo menos indiferencia y que analizaremos en el subapartado siguiente.

4.3.2. *Eros y Tánatos: La hora de la estrella, La pasión según G. H.*

Se ha descrito en esta tesis la plasmación del *eros* en Clarice Lispector como momento epifánico y su relación asidua con la muerte. *Eros* y *tánatos* unidos por un instante vivo, el *it* que describe en *Agua viva*, es la cucaracha en *La pasión según G. H.*, el origen del cosmos. Y, como colofón, en *La hora de la estrella*.

Para llegar a los opuestos complementarios los sentidos son determinantes, las sensaciones como servidores de la imaginación, la imaginación agente que mueve al acto erótico y poético: «Imaginemos ese encuentro. En el flujo y reflujo de nuestras pasiones y quehaceres (escindidos siempre, siempre yo y mi doble y el doble de mi otro yo) hay un momento en que todo se pacta. Los contrarios desaparecen pero se funden por un instante. Es algo así como una suspensión del ánimo: el tiempo no pesa [...] Pero todos, alguna vez, así haya sido por una fracción de segundo; hemos vislumbrado algo semejante»³² El acto de vislumbrar es la epifanía en Lispector, un instante de pasión que fluye y se frena cuando se funde con el «otro», se alcanza el instante de otredad y el tiempo se detiene para expresar la existencia vivencial.

Los sentidos de Lispector se sitúan en un plano racional. Pero, aunque parece contradictorio, es una de las inovaciones de la narrativa de Lispector: selecciona la palabra a través de los sentidos. *La pasión según G. H.* es una muestra de ello. A través de la mirada y la contemplación (sentido de la vista), G. H. se traslada, por un proceso racional, al pensamiento del asco y de la náusea corpórea. Se mantiene ahí hasta el punto de saltar a un proceso epifánico, que G. H. no pudo resolver. Puesto que la causa hierofánica produjo una ruptura que desembocó en otro nivel de apertura. Eliade afirma que allí en donde por medio de una hierofanía se efectúa la ruptura de niveles se opera al mismo tiempo una «apertura» por lo alto (el mundo divino) o por lo bajo (las regiones infernales, el mundo de los muertos). Se articula entonces

32. PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, FCE, México, 1956, p. 24.

un nuevo sistema, que es el «sistema de mundo», donde alrededor de este eje cósmico se extiende el «Mundo» (= «nuestro mundo»). Por consiguiente, el eje se encuentra en el «medio», en el «Ombbligo de la Tierra», es el Centro del Mundo.³³

No muy lejana se encuentra esta teoría de la de Octavio Paz, que sitúa al *eros* y al *tánatos* en el mismo nivel de conciencia y de existencia. Los opuestos complementarios a los que refiere Paz, también son constantes en la narrativa de Clarice Lispector. Mientras en *La pasión según G. H.* vislumbramos más el *eros*, es en la actitud de Macabéa, protagonista de *La hora de la estrella*, que miramos como portadora de un *tánatos*.

4.3.2.1. El *tánatos* en Macabéa

Macabéa encarna la actitud de quien siente náusea ante el mero hecho de existir. En su caso las epifanías ya se plantean como antiepifanías, pues no logra nada con su actitud, se mantiene en un constante retroceso de existencia. Su muerte es la antiepifanía crucial, la revelación única que el autor nos marca como la que la hace plenamente existir. La muerte es una constante desde el inicio de la novela. Hasta en el disfrutar de su dulce de guayaba con queso:

¿Debo decir que se volvía loca por los soldados? Pues así era. Cuando veía uno, pensaba con un estremecimiento de placer: ¿será él quien me mate? (Lispector, 1989, *La hora de la estrella*, 35)

Macabéa, la nordestina, se parece a un ser abyecto que anula su existencia y vive en una eterna náusea:

Como la norestina, hay millares de muchachas diseminadas por chabolas, sin cama ni cuarto, trabajando detrás de mostradores hasta la estafa. Ni siquiera ven que son fácilmente sustituibles y que tanto podrán existir como no. Pocas se quejan y, que yo sepa, ninguna reclama porque no sabe a quién. ¿Ese quién existirá? (Lispector, 1989, *La hora de la estrella*, 15-16)

33. ELIADE, Mircea, *Lo profano y lo sagrado*, Op. Cit. Extractos encontrados en www.cfg.uchile.cl. Consultado el 7 de septiembre de 2007.

Macabéa es un personaje que vagabundea y que su vida es una eterna búsqueda de un mundo, que tal vez sea la muerte el lugar al que verdaderamente pertenece. Es el encuentro con Dios, la manifestación de lo sagrado, la epifanía por excelencia; Macabéa no lo encuentra. Olga de Sá describe el proceso que vive la nordestina como un vómito de sangre que muere en el ansia de vomitar:

Macabéa vomitou sangue, o sangue que marca a história. Sangue de que ela tinha medo, sangue indiciando, desde o começo do livro, a sua morte “de estrela” no final, sangue do batom vermelho em seus lábios, para imitar a Marilyn Monroe. [...] Macabéa morre querendo vomitar algo luminoso, estrela de mil pontas. Ela é sim uma estrela, porque tem o peso da luz. A pesquisa metafísica que envolve o ser e o escrever escorre sangue vivo. Sangue que se coagula em cubos de geléia trêmula.³⁴

La sangre de la vida como una constante hasta el final, siempre siendo una mancha de sangre: «con sus ojos ofuscados, como si el instante último de la tarde fuese una mancha de sangre y de oro casi negro.» (Lispector, 1989, *La hora de la estrella*, 74):

Parecería una catástrofe, sin embargo, ella no se percataba de nada: «Ella no sabía que ella era lo que era, tal como un cachorro no sabe que es cachorro. Por eso no se sentía feliz. Lo único que quería era vivir». La vida que esperó la encuentra en la muerte. «¿Antes de nacer ella era una idea? ¿Antes de nacer estaba muerta? ¿Y después de nacer iba a morir? Pero qué fina tajada de sandía.» (Lispector, 1989, *La hora de la estrella*, 28)

Una entrada y salida de la vida a la muerte, un botón que se encendía, luego se apagaba, un proceso similar al que sucede en *Agua viva*, sólo que ella no sabía el botón que había que pulsar. El encender es entrar en la epifanía, apagar es resolverla. Ella no entra en la resolución, o tal vez sí, pero no podemos indagar más allá de su muerte. «La vida es un puñetazo en el estómago.» (Lispector, 1989, *La hora de la estrella*, 29) Se apaga y no vuelve a encenderse más. El momento en que el eros se une al tánatos, vida y muerte es un momento dulce para Macabéa en *La hora de la estrella*.³⁵

34. DE SÁ, Olga, *A escritura de Clarice Lispector Op. Cit.*, p. 278.

35. AMAZO, Alicia: «A Hora da Estrela: ‘...já que sou, o jeito é ser’», www.geocities.com/Athens/Acropolis/1016/analís5.htm, 3 de noviembre de 1997.

4.3.2.2. El *eros* en G. H.

La pasión según G. H. se sitúa en otro nivel de planteamiento, donde se desarrolla gráficamente el proceso de la llegada de la epifanía como un momento antes de la acción. La hierofanía se compone de los detonantes que desembocan en el clímax de la vida. El mundo le revela un momento y luego por una especie de atracción se transforma en vida. «Por el placer de una cohesión armoniosa, por el placer avaro y permanentemente prometedor de poseer pero no gastar, yo no necesitaba clímax o revolución o algo más que el preamor, que es mucho más feliz que el amor.» (Lispector, 2005, *La pasión según G. H.*, 27):

El orden se plantea como una forma de vida, como razón de su existencia y sin él su mente presupone una incoherencia. La cucaracha es el elemento que rompe su orden y la lleva al caos total. «No tener aquel día ninguna asistenta iba a ofrecerme otro tipo de actividad que deseaba: el de poner orden. Supongo que ésta es mi única vocación verdadera. Ordenando las cosas, creo y entiendo al mismo tiempo.....Ordenar es buscar la mejor forma.» (Lispector, 2005, *La pasión según G. H.*, 31)

El no entendimiento de las cosas que se presentan precede a la náusea y le hace pensarla inconscientemente, pues la vida le aterra, «la gloria terrible de estar viva es el horror» (Lispector, 2005, *La pasión según G.H.*, 21) Para demostrar ese horror, Lispector continúa en su historia insertando una enorme cucaracha para reafirmar su tesis. Esta desviación del mundo diabólico es la que mencionan Eliade, Yosenbaum y Cixous, donde G. H. se encuentra en el mundo demoníaco:

Me sentía arrebatada por lo demoníaco. Pues lo inexpresivo es diabólico. Si la persona no está comprometida con la esperanza, vive lo demoníaco. Si la persona tiene el valor de abandonar los sentimientos, descubre la amplia vida de un silencio extremadamente atareado, el mismo que existe en la cucaracha, el mismo que existe en los astros, el mismo que existe en sí mismo; lo demoníaco es anterior a lo humano. Y si la persona ve esa actualidad dividida es de una actualidad que abrasa. (Lispector, 2005, *La pasión según G. H.*, 88)

Lo demoníaco es la antiepifanía, que se le presenta en la comunión con el mundo interior, el *it*, y se llena de él siempre luchando. En G. H. sí acontece un estado de gracia, se nombra y se vive. Es su tesis de existencia. Gracias a ella, la epifanía se resuelve favorablemente:

Pues el estado de gracia existe permanentemente: estamos siempre salvados. Todo el mundo está en estado de gracia. Sólo cuando a una persona la fulmina la dulzura advierte que está en gracia, sentir que está en gracia es el don, y pocos se arriesgan a conocer eso en sí mismo. Mas no hay peligro de perdición, ahora lo sé: el estado de gracia es inmanente. (Lispector, 2005, *La pasión según G.H.*, 127)

Del estado de gracia se desemboca en la pasión de vivir, en el *eros* total, la obsesión de alegría de vivir, que se encuentra presente en la obra de Clarice Lispector. «El amor ya está, está siempre. Falta sólo el golpe de gracia. Que se llama pasión.» (Lispector, 2005, *La pasión según G.H.*, 149) La cucaracha le brindó la revelación de esta vida como fase elevada y la conciencia de que en este estado tiene una duración corta. Llega a una epifanía resuelta a través de la muerte de la cucaracha, en contraposición de la muerte de Macabéa. Aquí no se transforma la cucaracha, sino ella misma, evoluciona, y resuelve así, su existencia. La hace verdadera, es decir, solventa la epifanía que le han puesto delante:

Es que mi ronquera de muda ya era una ronquera de quien está gozando de un infierno dulce. La ronquera de quien está gozando de su placer. El infierno me era dulce, gozaba de aquella sangre blanca que vertía. La cucaracha es verdadera, madre. No es ya una idea de cucaracha. (Lispector, 2005, *La pasión según G.H.*, 81)

Llega entonces a un estado de gloria, un premio que parte de la náusea, y al mismo tiempo que vomita su existencia. G. H. renace, puesto que su actitud y la voluntad de vivir es positiva aunque exista una renuncia como elección. «Y sólo ésta es la gloria propia de mi condición. La renuncia es una revelación» (Lispector, 2005, *La pasión según G.H.*, 154)

La epifanía se ha consumido, se revela ante ella, se da cuenta, «la vida me es, y no comprendo lo que digo. Y entonces adoro [...]». (Lispector, 2005, *La pasión según G.H.*, 157)

En este capítulo se ha señalado el instante como base para que sucediera la epifanía. En el último apartado profundizaremos en él y cerraremos las últimas consecuencias a las que llega el proceso de la náusea literaria presente en Clarice Lispector.

CAPÍTULO V

LA DOBLE ESCRITURA DEL INSTANTE:

Agua viva Y La hora de la estrella

DEL NOMBRE A LA LIBERTAD, ESCRITURA Y COMPROMISO

*Sobre esta base le sobran 1.930 horas al año. Mil
novecientas treinta horas pra hacer lo que se quiera o
se pueda. La vida es más larga de lo que creemos. Cada
instante es lo que cuenta.*

—Clarice Lispector—
«Horas para gastar» en *Aprendiendo a vivir*, p. 92-93.

*Entonces escribir es como 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 podría con alivio tirar la palabra.
Pero ahí acaba la analogía; la no palabra, el morder el cebo, lo ha incorporado.
Lo que salva entonces es escribir «distraídamente».*
–Clarice Lispector, *Aprendiendo a vivir*, 202–

Clarice Lispector abre en *Agua viva* un modo de hacer literatura que rompe los cánones estrictamente narrativos y que continua y se cierra con *La hora de la estrella* y *Un Soplo de vida, pulsaciones*. Tanto en *Agua viva* como en *La hora de la estrella* existe un nuevo estilo de la autora semejante a una técnica musical, de un modo privilegiado de transformar el lenguaje en un ejercicio existencial, como observa Berta Waldman,¹ y al que denominamos instante epifánico. En el presente capítulo desarrollaremos y recogeremos lo analizado en los anteriores capítulos, desde la capacidad de nombrar a las cosas, a los instantes; la búsqueda de las palabras, hasta llegar al corpus de lenguaje con el que la autora construye toda su obra. La obra de una escritora comprometida con sus lectores y con el mundo que ella misma ha creado.

1. WALDMAN, Berta, *Clarice Lispector*, Editorial Brasiliense, São Paulo, Brasil, 1983, p. 75.

5.1. Del nombre a la palabra

*La vida está ausente, por tanto hay que reinventar el amor,
cambiar la vida, crear un lenguaje que algún día
fuese accesible a todos los sentidos...*
–Rimbaud, *Una temporada en el infierno*–

Las cosas existen en la medida en que son nombradas. Nombrarlas es darles identidad. Todo existe en abstracto pero se concreta en la palabra. El ser humano que se relaciona con el mundo vive en un caos, pero se ordena por medio de la palabra. Su escritura se encuentra en una búsqueda de los límites del lenguaje. Una búsqueda que trata de encontrar «una palabra que diga más que lo que la palabra dice».² Al entrar en contacto con esa la palabra, se enfrenta con un vacío, con una especie de agujero negro. Este vértigo que la lleva a forzar el lenguaje para multiplicar significados será una constante en su obra. El lenguaje para Clarice Lispector se convierte así, en un anzuelo³. El lenguaje como anzuelo, en palabras de Clarice, es usar la palabra como un «cebo» como ella describe que es «Escribir entre líneas»:

Entonces escribir como 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 podría con alivio tirar la palabra. Per ahí acaba la analogía: la no palabra, al morder el cebo, lo ha incorporado. Lo que salva entonces es escribir «distraídamente». (Lispector, 2007, *Aprendiendo a vivir*, 202)

2. Entrevista a Elena Losada el 30 de junio de 2003, *Op. Cit.*

3. MAURA, Antonio, «El paraíso y el caos en Agua viva». Conferencia dada en Casa de las Américas. Mirar: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/maura.htm>. Consultado el 20 de diciembre de 2007.

El arpón se lanza a lo no-conocido y a lo no-nombrable. Así escribe Lispector, lanzando cebos en la realidad. El lenguaje se establece como «verdadero protagonista de la obra de Clarice Lispector»,⁴ menciona Bella Josef:

Lo que te escribo no tiene principio, es una continuación. De las palabras de este canto, canto que es el mío y el tuyo, se eleva un halo que trasciende las frases, ¿lo sientes? Mi experiencia viene de que ya he conseguido pintar el halo de las cosas. El halo es más importante que las cosas y que las palabras. El halo es vertiginoso. Hincó la palabra en un vacío descampado; vacío es una palabra como un fino bloque monolítico que proyecta sombra. Y es la trompeta que anuncia. El halo es el *it*. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 52)

El vacío al que se refiere Clarice Lispector como halo vertiginoso es el *it*. Como lo es para Heidegger el *da-sein*, el estar ahí: «*It* es un elemento puro. Es material del instante del tiempo. No estoy cosificando nada, estoy sintiendo el verdadero parto del *it*.» (Lispector, 2004, *Agua viva*, 37). Elena Losada dice que Clarice se coloca en el vacío a partir de la intuición porque: «escribir era para Clarice Lispector capturar lo que está más allá del lenguaje, captar ese ‘núcleo vivo’ que en su obra es un tema esencial».⁵ Un núcleo vivo que será tema o hilo conductor de *Agua viva*.

El lenguaje en los personajes de la autora brasileña cobra vida nueva. Un lenguaje, hasta ahora inexistente, un lenguaje «extraño», según Losada, que «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».⁶

El núcleo de su obra, al que se refiere Elena Losada, es la percepción de que falta una constitución en su Ser, su precondition de existencia, su cielo-infierno. Así su obra se presta a abordajes diversos, desde la filosofía existencialista de base sartreana o heideggeriana, hasta el psicoanálisis o el

4. LOSADA, Elena, «En busca del núcleo de la palabra: traducir a Clarice Lispector». En *Ética y política de la traducción en la época contemporánea* [Assumpta Camps, ed.], PPU. Barcelona, 2004, p. 213.

5. *Idem*.

6. *Ibidem*, pp. 213-223.

feminismo⁷, cuestión que ya comentaba Elena Losada al afirmar que Clarice busca el drama de todo escritor, el cómo eliminar esa costra de cotidianidad, de vulgaridad, elemento simplemente de comunicación primaria.⁸ Liberado de lo ordinario, el sujeto se substrahe al tiempo para ubicarse en otra dimensión: la del instante, como indica Gaston Bachelard:

«El tiempo sólo tiene una realidad, la del instante. En otras palabras, el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir.»⁹

Un instante que nace y muere y que, después de esa muerte, para Clarice Lispector, vuelve a nacer: «*It es blando y es ostra y es placenta*» (Lispector, 2004, *Agua viva*, 41). El tiempo sólo brilla de manera efímera a través del instante, se enciende y se apaga:

Pero el instante-ya es una luciérnaga que se enciende y se apaga. El presente es el instante en que la rueda de un automóvil a gran velocidad toca mínimamente el suelo. Y la parte de la rueda que aún no lo ha tocado, lo tocará en un futuro inmediato que absorbe el instante presente y nace de él pasado. Yo viva y centellante como los instantes, me enciendo y me apago, me enciendo y me apago, me enciendo y me apago. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 18)

Elena Losada como traductora de Clarice Lispector llega a estas mismas conclusiones al relacionar las palabras con los instantes, relación que crea una sintaxis extraña que resalta a la hora de traducirla:

«Es necesaria, pues, una escritura que pueda fundir en palabras, la iluminación del instante; una escritura fragmentaria, en que ninguna metáfora fosilizada ni figura retórica al uso puede sobrevivir, porque sólo la imagen virgen, la asociación más insólita, la palabra que ha sido vaciada de todo su sentido anterior, de su servidumbre de la realidad aparente, puede alcanzar esa consagración del instante».¹⁰

7. FRANCO Junior, Arnaldo, Clarice Lispector, la hechicera exquisita, *El País Cultural*, Uruguay, 2 de febrero de 1996. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/lispector/bio.htm>. Consultada el 28 de diciembre de 2007.

8. Entrevista a Elena Losada el 30 de junio de 2003, *Op. Cit.*

9. BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante* (1932), Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 11.

10. LOSADA, Elena, «En busca del núcleo de la palabra: traducir a Clarice Lispector». *Op. Cit.*, pp. 213-223.

Una consagración, que, como vimos, es una epifanía a la que quieren llegar sus personajes inconsciente o conscientemente a través de sus actos convertidos en palabras, palabras extraídas de los instantes cotidianos, como hemos venido analizando. Todo ello para alcanzar la conformación de un mundo propio, que también lo intentó con la pintura, como veremos a continuación.

5.1.1. La pintura de Clarice, otra manera de nombrar al mundo

En *Água viva* tiene un especial protagonismo, además del lenguaje, la pintura, una constante en la vida de Clarice Lispector y otra manera de comunicación con el mundo, además de la escritura. Su obra pictórica total consta de 16 cuadros: *Raiva e [reunificação]*, *Gruta*, *Explosão*, *Tentativa de ser alegre*, *Escurecimento e luz: centro da vida*, *Luta sangrenta pela paz*, *Ao amanhecer*, *Pássaro da liberdade*, *Cérebro adormecido*, *Medo* y *Gruta*. En 1944 comenzó pintando *Sem sentido e Gloria* y en el año 1975 pinta el resto de su producción, coincidiendo con la escritura de sus últimas obras: *La hora de la estrella* (*A hora da Estrela*) y *Un Sopro de vida. Pulsaciones* (*Um Sopro de Vida, Pulsações*). En 1976 pintó otros dos: *Eu te pergunto por quê?* y *Sol da meia-noite* y dos más sin título. Dos de estos cuadros aparecen descritos en *Un sopro de vida, pulsaciones* como:

He pintado un cuadro así: un vigoroso caballo con largas y copiosas crines rubias en medio de las estalactitas de una gruta. Es un modo genérico de pintar. E incluso no hace falta saber pintar: cualquier persona, siempre que no inhiba demasiado, puede seguir esa técnica de libertad.» (Lispector, 1999, *Un Sopro de Vida*: 51)

En su obra pictórica desvela una evocación de sueños, trazos de un pensamiento. «Pintura-evocação de sonhos que se tornam pensamentos de traços

que se tornam existência».¹¹ O bien, como observa Nádia Battella Gotlib, como el detenerse en los colores y las líneas, con manchas fuertes, en construcción, algo que indica inquietud y turbulencia interior.¹²

Clarice Lispector misma señala que pintaba por necesidad, por encontrar un estado relajante sin compromiso alguno:

O que me descontrai, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspás, quadros, a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço.¹³

Finalmente decía que el proceso de creación de un pintor y el de un escritor están en el mismo nivel: «O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações.»¹⁴

Sus cuadros son una manera de mostrar una narrativa interior y van ligados a su escritura. Pintaba a manera de instantes fotográficos, como menciona Olga de Sá: «A narrativa tenta ‘fotografar o perfume’. Sabe que ‘escrever é frustrador’, não tem enredo de vida, é ‘inopinadamente fragmentário’. Sua história é viver».¹⁵

Su pintura también denota influencia surrealista según el estudio de Sérgio Lima, pues se inclina por la expresión artística de manera plástica justamente por ser el modo significativo de ese lirismo en su dibujo, de escribir con tintas y colores, de una espontaneidad gestual, totalmente libre y excesiva, literalmente salvaje.¹⁶

11. DE SÁ, Olga, *A escritura da Clarice Lispector*, *Op. Cit.*, p. 265.

12. BATELLA Gotlib, Nádia, *Clarice. Uma vida que se conta*, *Op. Cit.* p. 477.

13. <http://www.outonais.hpg.ig.com.br/clarice.htm> Consultada el 9 de diciembre del 2007.

14. *Idem*.

15. DE SÁ, Olga, *A escritura da Clarice Lispector*, *Op. Cit.*, p. 267-268.

16. LIMA, Sergio, «Clarice Lispector, Cirlot, Kristeva e Duras: A voz do coração selvagem», *Op. Cit.*, En su artículo compara las artes plásticas de Lispector con Cornélio Penna, De Chirico, Maria Martins, Marcel Duchamp, entre otros.

En el texto que Clarice leyó en el Congreso de Brujería de Bogotá aparece una descripción de otro factor creador suyo: el miedo, el terror. Ella misma dice que:

Pintei um quadro que uma amiga me aconselhou a não olhar porque me faria mal. Concordei. Porque neste quadro que se chama medo eu conseguira pôr para fora de mim, quem sabe se magicamente, todo o medo-pânico de um ser no mundo». E continua: «É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escuro e no meio uma nervadura vermelha, preta e de amarelo-ouro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguido Perto dessa massa amarela, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro.¹⁷

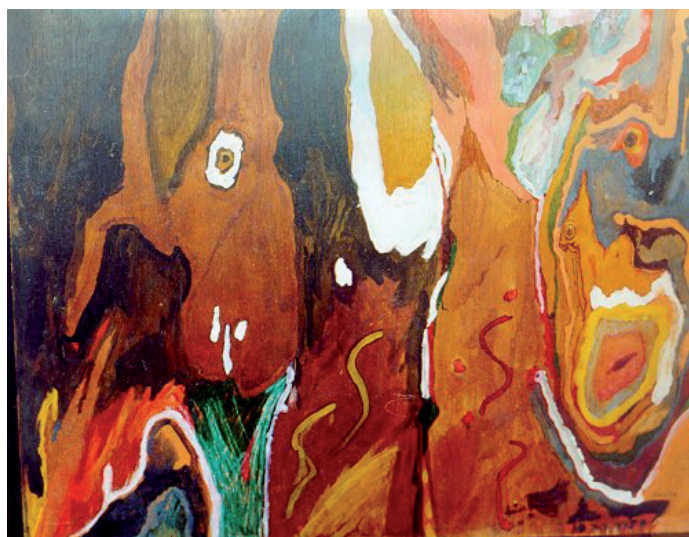
Escritura del cuerpo y el silencio son las características de unos personajes que encarnan la náusea filosófica y física. Personajes que descargan todo su mundo en el acto de la escritura, en la fijación de los instantes cotidianos, en la creación de sus propios mundos. Todos ellos buscando siempre lo neutro vivo de las cosas, el *it*, para poder vivir, convivir con el *otro* mundo. La pintura tan sólo es una muestra de lo que acontece en el interior de la mente de Lispector, algo que se deja entrever en los últimos años de su vida, pero que está presente desde su infancia. (Ver anexo siguiente).

17. BATTELLA, Gotlib, Nádia, *Clarice. Uma vida que se conta, Op. Cit.*, p. 477-478.

Anexo. Algunos ejemplos de la obra pictórica de Clarice Lispector



«Explosão», 1975



«Sem título», 1975



«Luta Sangrenta pela Paz», 1975



«Medo», 1975



«Tentativa de ser alegre», 1975

5.2. De la palabra al instante

*Estoy en este instante en un vacío blanco
esperando el próximo instante.
—Clarice Lispector, Agua viva, 56—*

Clarice Lispector vive el instante como un proceso individual, se apodera del instante como el ermitaño de su caverna. Agustina Roca mencionó en su estudio que dedicó su existencia a aprehender por medio del lenguaje el «instante» en que lo inefable se manifiesta, y se empeñaba a afirmar que no siempre comprendía los mensajes que emitían sus textos y se sentía, por lo tanto, oscura para sí misma, pues el lenguaje representaba para ella una forma de meditación y la palabra era, según su definición, su cuarta dimensión. En esta meditación encuentra la afirmación de la soledad:

No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. Ya el instante es soledad... Es la soledad más desnuda en su valor metafísico. Pero una soledad de orden más sentimental confirma el aislamiento trágico del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro más caro pasado.¹⁸

Sus personajes son estos individuos confinados que se alimentan de sí mismos: «No, no es fácil. Pero «es». Me he comido mi propia placenta para no tener que comer durante cuatro días. Para tener leche que darte. La leche

18. BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*, Op. Cit., p. 11.

es un «esto». Y nadie es yo. Nadie es tú. Ésta es la soledad.» (Lispector, 2004, *Agua viva*, 38) Sus personajes no necesitan a los otros, disuelven la existencia ajena en la propia, y la propia en la nada. Abandonarse en la nada es penetrar en: «hacer conciencia del instante»:

Tenemos conciencia del presente y sólo del presente. El instante que se nos acaba de escapar es la misma muerte inmensa a la que pertenecen los mundos abolidos y los firmamentos extintos. Y, en las propias tinieblas del porvenir, lo ignoto mismo y temible contiene tanto el instante que se nos acerca como los Mundos y Los Cielos que se desconocen todavía.¹⁹

El instante se eterniza en su caducidad, porque no deja de acontecer una y otra vez. La expectativa de un nuevo instante luminoso y redentor, sin embargo, es un estado de permanente ansiedad. Por eso los personajes de Clarice Lispector se tornan verborreicos, llenando el tiempo como se llena una hoja de palabras, para evitar la locura. Esta afirmación también la comparte Ida Vitale, al decir que «siempre existe en su obra esta búsqueda y esta angustia de no alcanzarse a sí misma, de no encontrar en sí misma la materia necesaria para la obra»²⁰ y se puede poner en relación esta característica con obras de la literatura inglesa como las de Virginia Woolf, cuya soledad, aún junto a la honesta compañía de Leonard Woolf, fue quizás la de Clarice, quejosa de que su fama la aleja de las relaciones simples que busca cuando señala como primera de las tres cosas importantes de su vida querer a la gente. Luego vienen sus hijos y su obra.²¹ Así tiene lugar el hallazgo: la escritura puede ser generadora de instantes:

Pero aquello que capto en mí tiene, ahora que está siendo transpuesto a la escritura, la desesperación de que las palabras ocupen más instantes que la mirada. Más que un instante quiero su fluencia. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 18)

19. BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*, *Op. Cit.*, p. 12.

20. VITALE, Ida, «Clarice Lispector. En las tinieblas de la materia», *Letras Libres*, España, Octubre 2003, p. 60.

21. *Ibidem*.

Los personajes de la autora desean encontrar una manera de apropiarse del instante para hacerlo durar. El instante es lo único que da movilidad al tiempo, que no es otra cosa que un pozo estancado donde se reflejan desaliñados y feos. Y es su capacidad para captar el instante revelador lo que, en palabras de Elena Losada, puede transformar una vida desde su aparente nimiedad.²² Entonces la palabra es un medio efectivo para atrapar instantes, que hace surgir en ellos la *alegría*:

Mi única salvación es la alegría. Una alegría atonal dentro del *it* esencial... Yo estoy –a pesar de todo, oh, a pesar de todo– alegre en este instante-ya que pasa si yo no puedo fijarlo en palabras. Estoy alegre en este mismo instante porque me niego a ser vencida, y entonces amo. Como respuesta. El amor impersonal, el amor *it*, es alegría, incluso el amor que no sale bien, incluso el amor que termina. Y mi propia muerte y la de los que amamos tiene que ser alegre, no sé todavía cómo, pero tiene que serlo. Vivir es esto, la alegría del *it*. Y conformarme como no vencida sino en un *allegro* con brío. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 98)

La alegría que como vimos anteriormente, es el detonante para lograr el instante epifánico. Pero, para Clarice Lispector, este instante se transcurre si no puede «fijarlo en palabras». Palabras, que Elena Losada como su traductora dice, están situadas «siempre al borde del abismo de la inefabilidad, a veces agramaticales, llenos de anacolutos sintácticos y conceptuales».²³ Sin embargo, luego de este instante epifánico, cargado de ilusión y de energía, se desliza hasta la realidad nuevamente. Los personajes de Clarice Lispector tendrán que volver sobre sus pasos en el mundo real, como si fueran despertados violentamente del hechizo de los instantes: «Fijo instantes repentinos que traen consigo su propia muerte y otros nacen; fijo los instantes de metamorfosis y su secuencia y su concomitancia son de terrible belleza.» (Lispector, 2004, *Agua viva*, 18)

22. LOSADA, Elena, «¿Bonita? no, mujer. Dos imágenes del cuerpo femenino en la obra de Clarice Lispector: Lori y Macabéa». *Belleza escrita en femenino*. Eds. Àngels Carabí y Marta Segarra. Barcelona: PPU, 1998. 127-137. Conferencia dada en la Casa de América de Madrid los días 8 y 10 de octubre. Mirar www.ucm.es/info/especulo/numero7/entrada.htm y www.ub.es/cdona/Bellesa/LOSADA.pdf. Consultada en junio de 2005.

23. LOSADA, Elena, «En busca del núcleo de la palabra: traducir a Clarice Lispector». *Op. Cit.*, pp. 213-223.

Lo dramático del instante es, de acuerdo con la definición de Bachelard, que es gracias a él como, en el momento de apresarlos, presentimos la realidad. Cuando acontece, se da una especie de ruptura con el tiempo y con la realidad, donde la idea de lo discontinuo se vuelve a imponer después, sin la menor sombra de duda. Tal vez se objete que esos instantes dramáticos separan dos duraciones más monótonas. Pero llamamos monótona y regular a toda evolución que no examinamos con atención apasionada. Si nuestro corazón fuera suficientemente vasto para amar la vida en detalle, veríamos que todos los instantes son a la vez donadores y expoliadores, y que una novedad joven o trágica, repentina siempre, no deja de ejemplificar la discontinuidad esencial del Tiempo.²⁴

Clarice Lispector se pone bajo el *flash* cegador una y otra vez: «Ah, este flash de instantes nunca termina. ¿Mi canto al *it* nunca termina?» (Lispector, 2004, *Agua viva*, 19) Su proceso es similar al que describe Sartre:

Decididamente este sentimiento de aventura no procede de los acontecimientos: ya tenemos la prueba. Más bien es la manera de encadenarme a los instantes. Creo que esto es lo que pasa: de pronto siente uno que el tiempo transcurre, que cada instante conduce a otro, éste a otro y así sucesivamente; que cada instante se aniquila, que no vale la pena intentar retenerlo, etc. Y entonces atribuimos esta propiedad a los acontecimientos que se presentan. En los instantes; lo que pertenece a la forma lo referimos al contenido. En suma, se habla mucho del famoso transcurso del tiempo, pero nadie lo ve. Vemos una mujer, pensamos que será vieja, pero no la vemos envejecer ni nos sentimos envejecer con ella; es el sentimiento de la aventura. Se llama así a la irreversibilidad del tiempo. Pero ¿Por qué no lo tenemos siempre? ¿Acaso no será siempre irreversible el tiempo? Hay momentos en que uno tiene la impresión de que puede hacer lo que quiere, adelantarse o retroceder, que esto no tiene importancia; y otros en que se diría que las mallas se han apretado, y en estos casos se trata de no errar el golpe, porque sería imposible empezar de nuevo. (Sartre, 2002, *La náusea*, 82-93)

El presente se reafirma entonces como instante, y si la palabra retiene el instante, entonces el presente es el instante y la palabra presente. Y en este tiempo los instantes se alteran, se convierten en detonantes de mensajes desequilibrados e inestables. «La idea que tenemos del presente es de una plenitud y de una evidencia positiva singulares. En él nos encontramos a

24. BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*, Op. Cit., p. 13.

nosotros mismos con nuestra personalidad completa. Solo allí, por él y en él, tenemos la sensación de existir. Y hay identidad absoluta entre el sentimiento del presente y el sentimiento de la vida.»²⁵ Escribir es una forma de reafirmar la existencia en el instante, que es nuestra idea de presente:

Es el Arte lo que nos libera de la rutina literaria y artística... Él nos cura de la fatiga social del alma y rejuvenece la percepción gastada. Él restituye a la expresión envilecida el sentido activo y la representación realista. Él devuelve la verdad a la sensación y la probidad a la emoción. Él nos enseña a valernos de nuestros sentidos y de nuestras almas como si nada hubiera depravado aún su vigor o estropeado su clarividencia. Él nos enseña a ver y a escuchar el Universo como si apenas tuviéramos ahora la revelación sana y repentina de sí. Él trae ante nuestra mirada la gracia de una Naturaleza que despierta. Él nos entrega los momentos encantadores de la mañana primigenia resplandecientes de creaciones nuevas. Él nos devuelve, por decirlo así, al hombre maravillado que escuchó nacer las voces en la Naturaleza, que asistió a la aparición del firmamento y ante al cual se levantó el Cielo como un Desconocido.²⁶

A través del lenguaje que expande la iluminación del instante, se llega a un momento cercano a la mística, tal como hemos visto en el capítulo primero. A esta revelación de expresar lo inexplicable, donde golpea los límites de las palabras, según Elena Losada,²⁷ es a lo que Clarice Lispector llama «estado de gracia», del que ya hemos hablado en el capítulo referente a la epifanía:

El estado de gracia del que hablo no se usa para nada. Es como si sólo llegase para que se supiese que se existe realmente y que existe el mundo. En ese estado, además de la tranquila felicidad que irradian las personas y las cosas, hay una lucidez que llamo leve sólo porque en la gracia todo es leve. Es la lucidez de quien ya no necesita adivinar; sin esfuerzo, sabe. Sólo eso, se sabe. No me preguntes qué, porque sólo puedo responder de la misma manera: se sabe. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 92)

En el estado de gracia se alcanza la tranquilidad deseada, se inhibe el ansia y se protege del delirio esperando que todo vuelva a pasar otra vez: «Estoy en este instante en un vacío blanco esperando el próximo instante.» (Lispector, 2004, *Agua viva*, 56)

25. BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*, *Op. Cit.*, p. 18.

26. *Ibidem*, p. 89-90.

27. LOSADA, Elena, «¿Bonita? No, mujer.» *Op. Cit.*, pp. 127-137.

Clarice Lispector no da importancia al día, al hora, o al año. Sólo en algún caso especifica la fecha, pero para dar la entrada a este estado: «Porque a las cinco de la madrugada de hoy, 25 de julio, he caído en estado de gracia.» (Lispector, 2004, *Agua viva*, 91) Un estado en el que se pretende explicar con las palabras más sencillas una sensación tanto física como anímica: la de una lucidez clarividente, la de una tranquila felicidad en al que el cuerpo se siente como un don y la vida como un manantial de energía. La gracia es este encuentro con la totalidad en la que se disuelve la conciencia del individuo como tal y se sabe sin esfuerzo, en el que se pasa a sentir. El estado de gracia es una expresión más actual de lo que los *basidim* llaman *debequt*, Gershom Scholem ha escrito que *debequt* significa «adhesión», «estar unido» a Dios y que este es para el cabalista el fin último de la perfección religiosa. *Debequt* puede significar éxtasis, pero tiene un sentido mucho más amplio. Es un perpetuo estar-con-Dios, una unión íntima, una conformidad de la voluntad humana con la voluntad divina.²⁸

De esta manera, en el estado de gracia de Clarice Lispector, lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño se funde en un abrazo que se produce en un punto que son todos los puntos, en un instante que es la totalidad de los tiempos, y ese abrazo, es Dios y anida en cada uno de los seres y de las cosas que habitan el Mundo. Ese abrazo excede lo inteligible y sólo se puede comprender con el cuerpo entero. Es ante todo, experiencia vital. Por ello *Agua viva* expone tanto el amor, la creación humana y divina, el conocimiento humano, la muerte, la eternidad, lo secreto o prohibido, la belleza, Dios, como lo que se encierra en este estado de gracia, como Lispector describe:

Los descubrimientos en ese sentido son inefables e incommunicables. E impensables. Por eso en la gracia me mantuve sentada, quieta, silenciosa. Es como una anunciación. Que no estás, sin embargo, precedida por ángeles. Pero es como si el ángel de la vida viniese a anunciarme el mundo. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 92-93)

28. SCHOLEM, Gershom, (1974) *Las grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, Barcelona, 1996, p. 145.

Clarice Lispector a través de sus «no palabras» se lanza a esta eternidad secreta, a este estado de gracia, a una anunciación, que descubre y luego descifra el mundo, ya sea en el mismo mundo o creándose otro.

5.3. Del instante a la libertad –Invocando a la Náusea–

La función del hombre de letras es renunciar a los temas universales a favor de los temas de actualidad: Que esas buenas voluntades abstractas, en lugar de permanecer solitarias y lanzar llamadas al vacío que no conmuevan a nadie a propósito de la condición humana en general (...), se historialicen conservando su pureza y transformen sus exigencias formales en reivindicaciones materiales y concretas.

–Jean-Paul Sartre, *Situaciones II*–²⁹

En el esquema propuesto por Joseph Brodsky en su «Elogio del aburrimiento», la «esencia de la vida consiste precisamente en la repetición»³⁰ ¿Dónde radica este aburrimiento? «Un mundo en el que la grabación de un acontecimiento es más importante que el hecho mismo; en el mundo del video, del estéreo, del control remoto, del chandal y de la máquina de ejercicios, para mantenernos en forma y poder revivir vuestro pasado o el de otra persona: éxtasis enlatado que exige carne fresca»³¹ En una frase: «Todo lo que se ajusta a un patrón engendra aburrimiento.» Levantarse a una misma hora, acudir a la misma oficina, volver a la misma casa, dormir en la misma habitación, ver las mismas caras, repetir los mismos nombres, escribir las mismas palabras. La

29. SARTRE, Jean-Paul, *Situaciones II*, p. 293 en Alberés, *Jean-Paul Sartre, Op. Cit.*, p. 34.

30. BRODSKY, Joseph, *Del dolor y la razón* (Ensayos), Ediciones Destino, Colección Àncora y Delfin. Vol. 899, Barcelona, 1995. Traducción de Antoni Martí García, p. 111.

31. *Ibidem*, p. 113.

cotidianidad incubaba aburrimiento: «Me alimento delicadamente de lo cotidiano trivial y tomo café en la terraza en el umbral de este crepúsculo que parece enfermizo sólo porque es dulce y sensible». (Lispector, 2004, *Agua viva*, 43), afirma Clarice Lispector.

El dilema está en innovar y crear con originalidad y pasión; o bien llegar a tocar fondo, «abrirle la ventana» de par en par al aburrimiento, para encontrar el impulso necesario para salir. Lo que distingue al arte de la vida es, según Brodsky, «precisamente su aborrecimiento de la repetición»³² La primera opción es a corto plazo, supone arriesgarse al «vértigo de los cambios». Enriquecer nuestra vida, darle pequeños arreglos y retoques cada vez que la angustia arrecia es una actividad sistemática pero banal, como cambiar cien mil veces el orden los muebles en una habitación: «El problema es que esa búsqueda acabe convirtiéndose en una ocupación constante, y que vuestra necesidad de novedades venga a semejarse a la de la dosis diaria de un drogadicto.»³³ Y esa voz siniestra diciéndonos al oído:

Eres finito, y cualquier cosa que hagas, desde mi punto de vista, es vana.» El aburrimiento es «la absoluta intrascendencia». En efecto, «el aburrimiento supone, una irrupción del tiempo en vuestro esquema de valores. Sitúa a la vida en su justa perspectiva, lo cual da como resultado la precisión y la humildad... cuanto más conocemos nuestro propio tamaño, más humildes y compasivos nos volvemos respecto a nuestros semejantes.»³⁴

La segunda opción es aún más compleja que la alternativa más sencilla de darle mantenimiento preventivo a la vida, de insuflar creatividad a las horas. Sartre se refiere a esta fase extrema del proceso vital como un «tocar fondo» y no es otra cosa que «invocar a la Náusea»:

Cuando os golpee el aburrimiento, id por él. Dejad que os inunde; sumergíos, tocad fondo. En una situación desagradable, la regla es tocar fondo cuanto antes para volver con más rapidez a la superficie. De lo que se trata, diríamos parafraseando a otro gran poeta de lengua inglesa, es dar un repaso a fondo a lo

32. *Ibidem*, p. 57.

33. *Ibidem*, p. 114.

34. *Ibidem*, p. 115.

malo. La razón de que el aburrimiento merezca tal escrutinio es que representa al tiempo en toda su pureza, en todo su repetitivo, superfluo y monótono esplendor³⁵

Elegir la segunda opción es enfrentarse, como hemos dicho, a la náusea, donde escribiríamos los acontecimientos diariamente, una especie de diario como lo hace Roquentin, quien desea: «No dejar escapar los matices, los hechos menudos, aunque parezcan fruslerías, y sobre todo clasificarlos. Es preciso decir cómo veo esta mesa, la calle, la gente, mi paquete de tabaco, ya que es esto lo que ha cambiado. Es preciso determinar exactamente el alcance y la naturaleza de este cambio.»³⁶ Clarice Lispector anota estos matices incluso antes de ser atacada por la náusea:

Me he levantado. El tiro de gracia. Porque estoy cansada de defenderme. Soy inocente. Incluso ingenua porque me entrego sin garantías. He nacido por Orden. Estoy completamente tranquila. Respiro por Orden. No tengo estilo de vida; he alcanzado lo impersonal, eso que es tan difícil. Dentro de poco la Orden me mandará sobrepasar el máximo. Sobrepasar el máximo es vivir el elemento puro (el *it*). Hay personas que no aguantan y vomitan. Pero yo estoy acostumbrada a la sangre. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 50-51)

Cuando la náusea llega a los personajes de Lispector, ellos no vomitan, contienen el asco, son presos de sucesivas arcadas que dejan ese amargo sabor en la garganta, tan parecido al sabor de la sangre, sin dar paso a la liberación. Como ellos no saben qué hacer con su libertad prefieren seguir conteniéndose en soledad y de esa contención nace la literatura, por ejemplo, el personaje de *Agua viva* lo reafirma una y otra vez:

Mi vida asombrada es que siempre he estado sola de ti y no lo sabía. Ahora lo sé: estoy sola. Yo y mi libertad que no sé usar. La gran responsabilidad de la soledad. Quien no está perdido no conoce la libertad y no la ama. En cuanto a mí, asumo la soledad. Que a veces se extasía como antes los fuegos artificiales. Soy sola y tengo que vivir una cierta gloria íntima que en la soledad puede convertirse en dolor. Y el dolor, en silencio. Guardo su nombre en secreto. Necesito secretos para vivir. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 76)

35. *Ibidem*, p. 114.

36. SARTRE, *La náusea*, *Op. Cit.*, p. 11.

Para aspirar a la gloria íntima, en este caso a la realización de la escritura literaria, hay que estar completamente solo y experimentar la Náusea, soportar todos los dolores que esto supone. Tanto los personajes sartreanos como los clariceanos toman conciencia de que están solos y condenados a vivir en estado de náusea. Esta especie de nueva responsabilidad asumida, gracias a la toma de conciencia, les permitirá alcanzar la libertad: «La conciencia está sola y vacía si no tenemos el valor de hacerla vivir, de comprometerla en un proyecto.»³⁷ Ese compromiso es liberador, como considera Alberés:

Pero en ese desespero incluso aparece un valor: la libertad. Es precisamente porque 'la conciencia no es lo que es', que es libre; su terrible grandeza procede de su situación de destierro. Si fuese como son los objetos, sería una existencia inmóvil, segura de sí misma, congelada, no tendría ese espantoso y maravilloso poder que es la libertad, y que se descubre en la amargura misma de esta existencia fluctuante.³⁸

Si en Sartre la libertad es condición de la escritura, en Clarice Lispector la escritura es condición para la libertad; no obstante en ambos la escritura es también compromiso. Es decir, la libertad es la condición esencial humana y Sartre afirmaba también que la angustia es el vértigo de la libertad. Así, cuando el ser humano descubre ese vértigo, toma conciencia de sí. El hombre se libera de los significados impuestos porque puede renombrar y resignificar, según afirma el filósofo:

Pero si se niega a usar esta libertad, si se contenta con el sentido convencional de las cosas, si se deja impresionar por las comedias de la vida y representa un papel en lugar de vivir verdaderamente, enajena su voluntad. Hay pues una segunda manera de ser libres y es ser plenamente libre evitando la «rutina». Asimismo, el hombre es responsable, pero puede eludir su responsabilidad, que sólo se hace plena y consciente si adquiere unos riesgos y asume deliberadamente las consecuencias de sus actos.³⁹

37. ALBERÉS, *Jean-Paul Sartre, Op. Cit.* p. 70.

38. SARTRE, Jean-Paul, *Le sursis*, p. 285, citado en ALBERÉS, *Jean-Paul Sartre, Op. Cit.*, p. 71.

39. ALBERÉS, *Jean-Paul Sartre, Op. Cit.* p. 123-124.

Los protagonistas de Clarice Lispector viven en una eterna e inútil lucha por salir de esta náusea y realizarse en el instante creativo. A este instante creativo, Bachelard lo llama instante poético:

Mientras todas las experiencias metafísicas se preparan en prólogos interminables, la poesía se niega a los preámbulos, a los principios, a los métodos y a las pruebas. Se niega a la duda. Cuando mucho necesita un preludio de silencio. Antes que nada golpeando contra palabras huecas, hace callar a la prosa o el canturreo que dejarían en el alma de lectura una continuidad de pensamiento o de murmullos. Luego, tras las sonoridades huecas, produce su instante. Y para construir un instante complejo, para reunir en ese instante gran número de simultaneidades, destruye el poeta la continuidad simple del tiempo encadenado.⁴⁰

Contra esas palabras huecas, Clarice Lispector construye instantes, llenos de complejidad lingüística y cargados de una emoción enrarecida. La narrativa con la que los plasma se da por medio de la parodia o el dialogismo, una polifonía a voces que buscan deconstruir la percepción captada y que Bajtin llama «de viés cartesiano».⁴¹ El doctor Luiz Antonio Mousinho, menciona que en todos sus textos parece haber una revalorización de la experiencia como polo germinador contra la fragmentación de la información.⁴² Es decir, a partir de la observación de los instantes en la vida diaria de los personajes, la experiencia se valoriza por un lado y por otro se fragmenta en su mente en el presente de cuando son captados los momentos. Como los instantes contruidos por Roquentin al volcarse en el tiempo de su presente:

Eché una mirada ansiosa a mi alrededor: presente, nada más que presente. Muebles ligeros y sólidos, incrustados en su presente, una mesa, una cama, un ropero con espejo, y yo mismo. Se revelaba la verdadera naturaleza del presente: era todo lo que existe. (Sartre, 2002, *La náusea*, p. 92.)

40. BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*, Op. Cit., p. 93-94.

41. MOUSINHO, Luiz Antonio, *Narrativa e experiência das mãos do oleiro*, Universidade Federal de Paraíba, *Espéculo*. Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 2005. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/clispect.html>. Consultado el 22 de febrero del 2007.

42. *Idem*.

En su novela *Farabeuf o la crónica de un instante*, el escritor mexicano Salvador Elizondo otorga una nueva función al escritor, la de hacer «la crónica de un instante»: contar el instante impide relatar lo que fue según el orden cronológico de los acontecimientos sucedidos y obliga a presentar (y ya no a representar) lo que está siendo el espacio novelesco. Solo hay, pues una manera de llevar a cabo la crónica de un instante, hacer que una y otro vayan sucediendo simultáneamente, que los sucesos y la escritura discurren en un tiempo. Elizondo critica el carácter sucesivo de la escritura que es contrario a la esencia simultánea y quebrada de las experiencias. Ese empeño por captar la vida en toda su inmediatez es *Farabeuf*, un intento condenado al fracaso, una utopía que arrastra consigo las limitaciones e impotencias inherentes al verbo que inevitablemente lo sostiene.⁴³

La guerra de Elizondo es muy parecida a la que afronta Clarice Lispector, una guerra que sólo se puede ganar o perder en los linderos del discurso, en la evolución de su lenguaje. En los cuentos de Clarice Lispector, los personajes pasan un día como si atravesaran una vida completa. Gracias a sus procesos interiores y discursivos el tiempo se alarga o se acorta, sigue o se detiene. Ese poder, sin embargo, se percibe como un poder, como una orden que la trasciende: «Mi vida me quiere escritor y entonces escribo. No es una elección: es una íntima orden de batalla.» (Lispector, 1999, *Un soplo de vida*, 27) Es similar al instante que viene uno tras de otro en el día a día de Roquentin: «Y el relato prosigue al revés: los instantes han cesado de apilarse a la buena de Dios unos sobre otros, el fin de la historia los atrae, los atrapa, y a su vez uno de ellos atrae el instante que lo procede. (Sartre, 2002, *La náusea*, p. 68.)

Clarice Lispector encarna la principal preocupación de la modernidad: el lenguaje. En ella el discurso literario es una problemática en sí misma, una pregunta constante por su validez para dar respuestas a los conflictos y situaciones: para conocer lo que es, hemos de sumirnos en el reino de aquello que nos exilia incesantemente de ese ámbito; estamos condenados a pensar

43. Prólogo de Manuel BECERRA a Elizondo, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Cátedra, Madrid, p. 24.

el mundo y a pensarnos a nosotros mismos mediante lo que consagra nuestra lejanía respecto a tales territorios: el lenguaje.⁴⁴ El mismo Roquentin dice: «No necesito hacer frases. Escribo para poner en claro ciertas circunstancias. Desconfiar de la literatura. Hay que escribirlo todo al correr de la pluma, sin buscar las palabras.» (Sartre, 2002, *La náusea*, 91)

Pero esta pregunta adquiere acentos ontológicos y metafísicos, cuando un autor quiere abordar lo que constituye uno de los temas centrales del pensamiento de la modernidad: las relaciones entre lenguaje y mundo. Lispector merodea por este espacio enigmático, ligado íntimamente a la experiencia vital, que tantas veces le producirá claustrofobia y náusea. A la náusea, Sartre opuso responsabilidad: «El hombre es el proyecto de acción que forman en su conciencia un individuo o un grupo humano situados en esas condiciones (libertad y responsabilidad).»⁴⁵ Para Clarice Lispector no hay solución para las relaciones entre el mundo, el ser y la escritura, para ella la acción es siempre frustración, desentendimiento y cárcel. Su último libro, *Un soplo de vida, pulsaciones* (1978), ilustra como ninguno esa desesperación sin fin. Un lenguaje asfixiado, salpicado de preguntas sin respuesta, un amargo y enloquecido laberinto cuyas puertas han sido bloqueadas desde afuera, un procedimiento iniciado por *Agua viva* y predicado por Rodrigo S.M. en *La hora de la estrella*:

Escribo porque no tengo nada que hacer en el mundo; estoy de sobra y no hay lugar para mí en la tierra de los hombres. Escribo por mi desesperación y mi cansancio, ya no soporto la rutina de ser yo, y si no existiese novedad continua que escribir, me moriría simbólicamente todos los días. (Lispector, 1989, *La hora de la estrella*, 77)

Escribe porque no puede actuar, escribe para ocupar un lugar, escribe para librarse del yo, porque si se detiene, si las ruedas dejan de girar, si cesa el motor inmóvil, entonces no hay novedad que pueda narrar, no hay crónica que la salve del trance de náusea. En medio de este oscuro escenario ella es

44. *Ibidem*, p. 19.

45. ALBERÉS, Jean-Paul Sartre, *Op. Cit.*, p. 157.

en la medida en que no cesa de escribirse a sí misma. La escritura para llegar a la paz buscada. A un tomar la pluma y abatir el aburrimiento:

Tomé la pluma e intenté reanudar la tarea; estaba harto de esas reflexiones sobre el pasado, sobre el presente, sobre el mundo. Sólo pedía una cosa: que me dejaran acabar tranquilamente mi libro. (Sartre, 2002, *La náusea*, p. 149)

En 1962 Clarice Lispector vivía en Texas y fue invitada a dar la que fue su única conferencia sobre literatura. Tenía que hablar sobre «Literatura de vanguardia no Brasil», donde explica que el concepto de vanguardia para ella es en la medida en que el arte es experimentación, todo verdadero arte es autoconocimiento. En sus palabras:

Literatura para mim é o modo como os outros chaman o que nós fazemos.» Daí uma duplicação de feições (facciones), que lhe desagradável, entre a que é aquela que é assim por outros chamada, separação que Clarice afirma enfrentar, pelo «alistamento», isto é, inserindo-se no quadro dos que são chamados de escritores e que refletem sobre a atividade literária. Isto é, assume o carácter duplo, que a deixa confusa e com o firme propósito de esclarecer a confusão. [...] A renovação surge duma necessidade interior, de um progressivo crescimento íntimo, que «está forçando as comportas e reventará com as formas inúteis de ser ou de escrever».⁴⁶

Clarice Lispector escribe por una necesidad interna de querer expresarse, sin ni siquiera pensarlo, ella sólo soltaba la pluma y escribía. Para encontrar las entrelíneas de su existencia. Para ser libre, como veremos a continuación.

46. BATTELLA, Gotlib, Nádia, *Clarice. Uma vida que se conta, Op. Cit.*, p. 343.

5.4. Náusea y libertad

—Cerrando el telón de la existencia—

*Ahora lo sé: estoy sola. Yo y mi libertad que no sé usar.
La gran responsabilidad de la soledad. Quien no está perdido
no conoce la libertad y no la ama.
—Clarice Lispector, Agua viva, 76—*

En el Capítulo II, hablando de la náusea y la libertad, se mencionó esta cita de Sartre: «La misión del escritor en cuanto se cuestiona que es escritor es ésta: La literatura que le libera (hombre universal) es una función abstracta y un poder *a priori* de la naturaleza humana; es el movimiento por el que, a cada instante, el hombre se libera de la historia: en resumen, es el ejercicio de la libertad.»⁴⁷

La recuperaremos ahora para observar que Jean-Paul Sartre ejerce su libertad en la escritura comprometida y Clarice Lispector la ejerce al llegar a la escritura desde un mismo acto de libertad. Ambos comprometiéndose. El hombre es libre, en primer lugar, porque es él quien da un significado a las cosas, y por consiguiente lo es por naturaleza, puesto que el sentido del mundo depende de él:

47. SARTRE, Jean-Paul, *Qué es la literatura*, Op. Cit., p. 112.

Pero si se niega a usar esta libertad, si se contenta con el sentido convencional de las cosas, si se deja impresionar por las comedias de la vida y representa un papel en lugar de vivir verdaderamente, enajena su voluntad. Hay pues una segunda manera de ser libres y es ser plenamente libre evitando la «rutina». Asimismo, el hombre es responsable, pero puede eludir su responsabilidad, que sólo se hace plena y consciente si adquiere unos riesgos y asume deliberadamente las consecuencias de sus actos.⁴⁸

Los personajes de Clarice Lispector viven en una eterna lucha por salir de esta náusea y poder vivir el instante desde el instante: un instante creativo. «El escritor no tiene ningún medio de evadirse, queremos que abrace estrechamente a su época; es su única posibilidad».⁴⁹ A este instante creativo, Bachelard lo llama instante poético, como hemos citado. Clarice Lispector construye desde el silencio, toma las palabras, las corta, las prolonga y las extiende en un instante llegando de golpe al lector, que es ella misma. Así produce un instante en el que se entrega por completo y es en ese momento cuando se compromete. Olga de Sá reivindica esta función social de la autora, donde menciona que no solamente cuestiona a la literatura, sino el lenguaje literario de sí misma.⁵⁰

Si por algo escribió Sartre fue para alcanzar esa libertad desde la plena existencia. Roquentin lo marca a cada línea, ya evolucionada su náusea, ya en un estado de plena conciencia, en el punto climático de ésta se dice entonces: «La Cosa, que estaba a la espera, se ha despertado, me ha caído encima, se escurre en mí, estoy lleno de ella. No es nada: la Cosa soy yo. La existencia liberada, desembarazada, refluye sobre mí. Existo.» (Sartre, 2002, *La náusea*, p. 153.)

Esa existencia que duele, que duele porque a través del dolor uno percibe que es responsable y libre, esa existencia que tanto Sartre como Clarice Lispector decidieron volcar en la escritura. «El escritor no tiene ningún medio de evadirse, queremos que abrace estrechamente a su época; es su única

48. ALBERÉS, *Jean-Paul Sartre, Op. Cit.*, p. 123-124.

49. *Ibidem*, p. 146.

50. DE SÁ, Olga de, *A escritura de Clarice Lispector, Op. Cit.*, p. 152.

posibilidad»⁵¹ Ambos autores establecen una escritura que hermana en el compromiso:

Existo. Es algo dulce, tan dulce, tan lento. Y leve; como si se mantuviera solo en el aire. Se mueve. Por todas partes, roces que caen y se desvanecen. Muy suave, muy suave. Tengo la boca llena de agua espumosa. La trago, se desliza por mi garganta, me acaricia y renace en mi boca. Hay permanentemente en mi boca un charquito de agua blancuzca –discreta– que me roza la lengua. Y este charco también soy yo. Y la lengua. Y la garganta soy yo. (Sartre, 2002, *La náusea*, 153-154)

Soy sola y tengo que vivir una cierta gloria íntima que en la soledad puede convertirse en dolor. Y el dolor, en silencio. Guardo su nombre en secreto. Necesito secretos para vivir. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 76)

La existencia en ambos escritores se da gracias a la palabra que fue nombrada. Así entonces las palabras conforman los instantes, los instantes que dan paso a la libertad. Citamos así párrafos ya escritos como comparación de este estado:

Entonces escribir es la manera de quien usa la palabra como un cebo, la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra –la entrelínea– muerde el cebo, algo se ha escrito. Cuando se ha pescado la entrelínea, se puede con alivio tirar la palabra. Pero ahí termina la analogía: la no-palabra, el morder el cebo, lo ha incorporado. Lo que salva entonces es escribir distraídamente. (Lispector, 2004, *Agua viva*, 23-24)

Mi pensamiento soy yo, por eso no puedo detenerme. Existo porque pienso.. y no puedo dejar de pensar. En este mismo momento –es atroz– si existo es porque me horroriza existir. Yo, yo me saco de la nada a la que aspiro; el odio, el asco de existir son otras maneras de hacerme existir, de hundirme en la existencia. Los pensamientos nacen a mis espaldas, como un vértigo, los siento nacer detrás de mi cabeza..., si cedo se situarán aquí delante, entre mis ojos, y sigo cediendo, y el pensamiento crece, crece, y ahora, inmenso, me llena por entero y renueva mi existencia.(Sartre, 2002, *La náusea*, p. 155)

Existe también un compromiso con el lector en la medida en que existe una recepción. Como dice Jauss, es ésta la que permite evaluar la distancia entre el significado actual y el virtual de una obra literaria. El significado virtual de una obra puede permanecer ignorado hasta que una evolución literaria encuentre la forma de analizarla. Un pasado literario solo puede reflorar,

51. *Ibidem*, p. 146.

mediante una nueva recepción, que lo traiga al presente. O cuando una mudanza de actitud estética se apropia de un nuevo modo, del pasado, como decidida a recuperarlo, o, cuando un nuevo momento de la evolución literaria, lanza su mirada sobre una obra olvidada con una luz nueva, que lleva a descubrir lo que antes no se vislumbraba.⁵² Las obras renacen gracias al público, se redescubren. La obra de Clarice Lispector es redescubierta una y otra vez por el lector, en la medida en que sus textos fueron construidos de manera comprometida con sus lectores, con quienes entró en contacto en su mayor parte a través de sus crónicas escritas en el *Jornal do Brasil*. Sin embargo, la literatura de Lispector es una literatura de libertad que se resume en la cadena: palabra-instante-escritura-compromiso, que vuelve a abrirse para convertirse en una espiral.

52. DE SÁ, Olga de, *A escritura de Clarice Lispector*, Op. Cit., p. 306.

CONCLUSIONES

O clímax de minha vida será a morte.

–Clarice Lispector–

En BATTELLA Gotlib Nádia, *Clarice, uma vida que se conta*, p. 483

*El erotismo propio de lo que está vivo está disperso
 en el aire, en el mar, en las plantas, en nosotros,
 disperso en la vehemencia de mi voz,
 yo te escribo con mi voz.*
 –Clarice Lispector, *Agua viva*, 43–

Con la llegada de la época moderna la literatura y el arte en los últimos dos siglos no sólo adoptan nuevas modalidades expresivas indagando hasta el último nivel sobre el origen del lenguaje, sino que se cuestiona un nuevo orden social en donde se pueda situar la escritura. Clarice Lispector es un ejemplo de este periodo en el cual el discurso literario se convierte en su propio problema, se interroga a sí mismo buscando su valor y validez a la hora de dar respuestas a los conflictos, angustias e interrogantes que se abren frente al escritor de la modernidad. Sus personajes viven una época marcada por una denuncia directa de injusticias en el plano social y por medio de la influencia de las vanguardias de inicios del siglo xx, utiliza la ironía para mostrar las debilidades, hipocresías, vicios y contradicciones de la sociedad. Clarice Lispector se sitúa en este ambiente para reflejar en su escritura la transformación de los escenarios rurales en las megalópolis actuales, habitadas por hombres en la era de las máquinas, hombres nómadas, la cultura de la ciudad y los demás elementos que hemos analizado.

En la historia de la literatura nos encontramos con diversas motivaciones que animan a los autores a escribir: algunos tienen por objetivo el entretenimiento, el hecho de contar historias como necesidad de expresar sus pensamientos; y

otros, escriben por la necesidad, no sólo de contar, sino de querer transformar el mundo que contemplan, de darle la vuelta, de vivir en una búsqueda perenne de lenguaje para crear otro mundo que tenga sus propias normas, su propio modo de expresión. Entre este tipo de escritores es donde se encuentra Clarice Lispector.

Clarice Lispector vivió en un ambiente proclive a la creatividad, en el que hay que resaltar en su infancia la influencia hasídica de su padre, recordando así los términos misticismo, creación, nombre, lenguaje y conocimiento para situar su narrativa. Para adentrarnos en el término misticismo hemos utilizado los textos de Gershom Scholem, quien define este concepto como búsqueda interior. La actitud del verdadero místico está determinada por la experiencia fundamental del yo más íntimo que entra en contacto inmediato con Dios o con la realidad metafísica. En el Génesis, «decir», «crear» y «saber» están en el mismo orden de significado. Quien da el nombre a las cosas es Dios, el Rey, el Más Misterioso. Dar nombre es un acto de creación, por ende, de conocimiento. Para los cabalistas, como para Lispector, el lenguaje en su forma más pura refleja la naturaleza espiritual básica del mundo. Toda *cosa* tiene un nombre, porque está completa en el tiempo y en el espacio. Los nombres se encuentran situados en el límite del lenguaje, una tarea que la autora estudiada pretendió a lo largo de toda su obra.

Además del misticismo, el misterio que siempre rodeó a la autora fue y sigue siendo un concepto clave para acercarnos a su obra. Un misterio que ella misma quiso expresar y alimentar y que también se encuentra reflejado en la temática clariceana, en la inclusión de los animales en su narrativa o en el planteamiento de personajes en búsqueda de una identidad. Todo revelado por medio de un lenguaje en busca de lo inefable, creado a partir de la soledad y con signos de una realidad subyacente, en lucha siempre con una necesidad de expresión de su existencia y la tentación del silencio. Un misterio traducido a la comunicación de sus personajes con el mundo, una relación establecida a través de una literatura escrita desde las entrañas: li-

literatura del cuerpo, término acuñado por los críticos clariceanos, lo que en nuestro estudio significa una filosofía sensualista. Para explicar este pensamiento incluimos a Maurice Merleau-Ponty, en la medida en que los personajes de Clarice Lispector encarnan un lenguaje corpóreo, mostrándonos así, una literatura desde la percepción, la sensación y el papel del cuerpo como anclaje de la realidad. Un aspecto importante en este proceso y como tema también de la autora es su pintura, que señalamos, fue una nueva forma de conexión con el mundo real. En ella, la autora se expresaba de manera fotográfica, instantánea, y encontraba en sus pinceladas una cierta libertad. Clarice Lispector situaba al pintor y al escritor en el mismo frente, pues según ella, un texto debía construirse a través de las imágenes y las imágenes están formadas de luz, colores, figuras, perspectivas, volumen y sensaciones. Se trata de una escritura que se enmarca dentro de los sustantivos «cuerpo y silencio», ambos, características de unos personajes escritos desde una mente que buscaba su existencia a través del acto creativo para llegar a la libertad a la que llegaremos al final del análisis interpretativo.

Este proceso creativo se da dentro del contexto vivido en su época: el proceso de cambio de la ciudad a la metrópolis. La autora brasileña comprende esta realidad en mayor medida cuando se encuentra en una época de «exilio»,¹ es decir, cuando viaja a Nápoles, Berna, Estados Unidos. Al estar alejada de su mundo, se da cuenta de los detalles cruciales que se desarrollan a su alrededor. Seguimos a Claudia Nina para hacer estas aseveraciones, además de aplicarlo a su escritura misma. *La ciudad sitiada* es la representación de este proceso. Una novela de poca fortuna crítica, pero sobre la que

1. En las cartas a Borelli nos damos cuenta del proceso de exilio europeo que vivió Lispector, «nesse 'exílio europeu' tornará a falar do processo, em detalhes que dão conta da compulsão: o acordar muito cedo e o ir trabalhar no romance para poder ter vida social à tarde; tornava-se imperioso cumprir o rito, pois sem a escrita diária sobrevinha o mau humor. Uma espécie de loucura, um pressentimento tão cedo (pronto) aparecido de que se não pode sair – o cumprimento da «incumbência». Procurando explicar como o escrever cresce numa solidão radical só desaparecida no próprio acto da escrita, Margarite Duras fala desse lugar: «Quando o ser humano está sozinho vacila para a loucura. Penso isso: penso que cada pessoa entregue a si própria, apenas jáf oi atingida pela loucura, porque ada lhe pode impedir o delírio pessoal» (p. 29-30, Duras, 1994:39) Em Duras, mas sempre antes, em Rimbaud, kafka, Helder o en Lispector se encontrará un apropiada escritura adolorida o de poderosa lembrança dessa compulsão, o que eternamente irá fazer ecoar o inesquecível conselho riliano, em interrogações expemplares lançadas sobre o sopro inicial. En BAITTELLA Gotlib Nádia. *Clarice uma vida que se conta*. Editora Ática. São Paulo, 1995, p. 30.

podemos concluir en conjunto que la ciudad fue para Clarice un *leit motiv* para su escritura. Lucrécia Nieves es la voz de un personaje que representa a los personajes de Lispector de esa época. La protagonista se define a sí misma como una *flâneuse* en acción, como los que Baudelaire describió en su época, el que delibera gratuitamente en la calle, esa calle que es el escenario preferido de la autora brasileña. Sus personajes se construyen a partir de una contemplación del mundo. A través de la observación aprehende el mundo que contempla y el mundo rural en el que vivía y los traslada a la gran ciudad, con todo lo que conlleva. El fenómeno de la ciudad fue definido por George Simmel, por el mismo Baudelaire y por Walter Benjamin. A través de sus estudios podemos distinguir varias características de los personajes que viven en Clarice Lispector: seres hastiados y que aprehenden al mundo de otra manera, por lo que crean su propio mundo donde pueden moverse.

Los personajes de Clarice Lispector como fin último crean sus propios mundos. Esta aseveración la confirmamos en el análisis y desarrollo de la tesis. Partimos de la cadena: palabra-instante-escritura-compromiso. El capítulo correspondiente a «Las Poéticas del hastío» define mejor el concepto de la náusea como detonante para la reafirmación de su existencia y aplica la teoría a casos concretos de su obra. La idea central es: el hombre a partir de la escritura se da cuenta de su condición de ser hombre, de ser una eterna pregunta. Una interrogación constante que se da a partir de su conocimiento interno desencadenado por el discernimiento externo: «Para conocer lo que es hemos de sumirnos en el reino de aquello que nos exilia incesantemente de ese ámbito; estamos condenados a pensar el mundo y a pensarnos a nosotros mismos mediante lo que consagra nuestra lejanía respecto a tales territorios: el lenguaje.»² La pregunta a la que se enfrenta el hombre adquiere acentos ontológicos y metafísicos y es entonces cuando la literatura da de la mano a otras áreas y disciplinas del conocimiento a la hora de abordar lo que constituye uno de los temas centrales del pensamiento de la modernidad: las

2. SARTRE, Jean-Paul, *Situaciones II*, p. 293 en ALBERÉS, *Op. Cit.*, p. 19.

relaciones entre lenguaje y mundo. En esta unión se produce una imagen del ser humano que se encuentra situado en un espacio enigmático que media entre las palabras y las cosas, y entonces el hombre se ve a sí mismo encerrado. El ser se enfrenta con la náusea.

Jean-Paul Sartre calmó esta angustia de ser con la responsabilidad: «El hombre es el proyecto de acción que forman en su conciencia un individuo o un grupo humano situados en esas condiciones. (libertad y responsabilidad)»³ Teniendo como base a estos dos filósofos franceses, Sartre y Merleau-Ponty, mostramos así que la autora brasileña desde su capacidad de nombrar las cosas, revelarlas y escribirlas, llega a un compromiso en la función de la escritura, tal como mencionaba Sartre: es llamar pan al pan y vino al vino. Si las palabras están enfermas, a nosotros toca curarlas.⁴

En cambio, Clarice Lispector no estuvo satisfecha en su recorrido existencial, por ello su última producción literaria *Un soplo de vida, pulsaciones* (1978) encierra en su totalidad un lenguaje cargado de angustia, de preguntas sin respuesta, donde la respuesta es la misma escritura. Una escritura recargada de entresijos laberínticos que confirman que pensar entonces se convierte en escritura y pensar no es otra cosa que transitar por el lenguaje, desplegar grafías, en definitiva escribir. La autora plantea una circulación de signos que construyen y destruyen para volver a componer incesantemente redes de sentido y en ellos encontrar la pasión de existir: el *pathos*. Una pasión que duele pero que es placentera porque nos reafirma que estamos vivos. Lo que se concluye en medio de este oscuro escenario es que somos en la medida en que no cesamos de escribirnos a nosotros mismos. Si este proceso de escritura se detiene se llegaría a una autocensura, la misma de la que también habla Clarice Lispector. Una irreversible evolución del ser humano se desencadenaría, ya que a través de su lenguaje y de su pensamiento es como

3. *Ibidem*., p. 157.

4. *Ibidem*, p. 233.

llega a conocerse. La autora plantea así un lenguaje que aspira a trascender las propias reglas gramaticales, con el fin de construir, según Antonio Maura un tejido interior, un fluido que sirva para comunicar con la misma intimidad con la que se comunica el aliento y la sangre. Julie Salomon concreta en una frase: «For Lispector, that longing was bound to language as vitally as plasma to blood.»⁵ Una escritura que logra la trascendencia del ser humano.

Podemos entonces concluir que los personajes de Clarice Lispector son portadores de una náusea tanto filosófica como física. Para esta aseveración utilizamos el pensamiento existencialista expuesta por sus máximos representantes antes mencionados. Tanto Sartre como Merleau-Ponty escribieron desde París, una ciudad influida por dos grandes fenómenos: el *flâneurismo* y el *situacionismo*, que constituyen una «cultura de ciudad». Una cultura decisiva para la proyección artística del momento y que dejó una historia y una herencia a nivel internacional: las vanguardias. Estas corrientes literarias llegaron a Brasil durante la Semana de Arte Moderno en 1922 y continuaron durante la década de los 40. Se plantearon dos vertientes del discurso: el naturalismo y el intimismo. De este hervor nace Clarice Lispector que plantea una escritura de discurso intimista. Una narrativa caracterizada por una perspectiva de la subjetividad del o de los protagonistas. Sus personajes se encuentran en general dominados por una honda angustia metafísica nacida del divorcio entre su condición humana y el mundo, además de invencibles sentimientos de abandono y de culpa. Dentro de este síntoma de abandono, los personajes de Clarice Lispector tienen un tipo original de existencia. Vistos como agentes activos, su actuación y respectivas consecuencias no tienen importancia en sí mismas. No es en lo que hacen los personajes donde se encuentra el eje de la narrativa, pues sus anécdotas poco tienen que ver con la naturaleza de estos sujetos:

5. SALOMON, Julie: «An Enigmatic Autor Who Can Be Addictive», *New York Times*, March 11, 1995.

Los cuentos de Clarice Lispector, la anécdota está sometida, está prácticamente ausente, o no es la trama de la tradición que buscamos en un cuento. Principio, medio y final, eso no es su interés. Su interés no es contarnos una historia, sino una sensación, una emoción, un experimento de vida. El cuento por ejemplo, en amor, cuál es la experiencia de la historia, no hay historia. No hay una anécdota, sin embargo, hay un mundo, lo que quiere es justamente presentarnos esa visión real de su percepción. En sus cuentos, la historia está relegada a un segundo plano, prevaleciendo la sensación, la emoción desde un punto de vista muy subjetivo.⁶

Así mismo importan poco las consecuencias palpables y objetivas de sus actos porque los protagonistas de los relatos de Clarice Lispector son descritos sobre todo en su interioridad. Por ello señalamos como constante en su narrativa la melancolía; tanto como punto de partida, como síntoma y como detonante para el aburrimiento (abandono). Un estado de ánimo que se traduce en el tedio y el hastío y que despierta la náusea para llegar finalmente a desembocar en el instante poético. Los actos sirven sólo como pretextos para el esfuerzo introspectivo de aquellos. Por lo tanto hay sólo un mínimo de peripecias. Los hechos suelen ser comunes, vulgares, de poco o casi ningún significado dramático de acuerdo con una visión convencional, porque Clarice Lispector sale de esta visión, su intención no es plantear una trama.

Este planteamiento lo confirma Saladrigas en su texto sobre el viaje iniciático, estableciendo las imágenes de Lispector como escalofríos que parecen entremezclarse con el hieratismo surrealista de Paul Delvaux, sólo que ella fía su mundo en los colores prístinos del lenguaje. Los colores susceptibles de interpretar las mudanzas del espíritu, el latido de lo abismal, los espectros de la mente encrespados en la soledad, la incomunicación con los otros humanos, el erotismo reprimido, el temor a que los cataclismos subterráneos provoquen grietas irreparables, el lastre de una culpa ancestral, la obsesión, entre tan compleja angustia, por alumbrar alguna verdad reconocible que aliviara los exacerbados silencios, su enajenación en la doble vertiente de mujer en un mundo masculino y de artista radicalmente transgresora, fundadora de

6. Entrevista a Miguel Cossío Woodward, diciembre 2004.

una escritura de los sentimientos profundos que suelen ser orillados en las historias convencionales.⁷

Después de plantear el contexto biográfico, la cultura de ciudad y el concepto de la náusea, en los siguientes capítulos hemos llevado a cabo diversas aplicaciones a la obra de la autora. Partiendo de *La pasión según G. H.* como plantilla base del concepto de la náusea en la obra de Clarice Lispector, hemos analizado como G. H. se dedica a la minuciosa observación de su mundo: su casa y el cuarto de la criada. Inicia así un proceso de atención que fue necesario para encontrarse con un insecto vivo, una cucaracha que después de provocarle arcadas le produce una repulsión de su propia existencia. En ese momento se plantea un enfrentamiento entre orden y caos en su mente que nos permite ver su estado de ánimo melancólico. G. H. encarna la náusea por excelencia tanto física como filosófica. El personaje, a medida que avanza el tiempo, se encuentra inmerso en un fastidio. Es decir, G. H. parte del pulso vital de ordenar su mundo para luego llegar a cuestionarse hasta su propia moralidad, el modo de entender su vida. G. H. según Nádia Battella Gotlib, es un personaje-mujer que quiere encontrar en ella una mujer de todas las mujeres, iguales, una cucaracha entre las cucarachas, aunque haya 350 millones de años de separación entre una y otra. Quiere buscar el origen, las raíces de su identidad.⁸ De este trance existencia-náusea penetra en otra dimensión, la nominación de las cosas, el crear cabalista, el nombrar para que las cosas existan. Entonces traslada todo el acervo de aprendizaje al que fue expuesto y lo convierte en una voz propia. De esta manera logra el conocimiento y entendimiento de un nuevo mundo que ha creado. Una peripecia, para el poeta Cobo Borda mediocre y rastre-
ra que se ha vuelto una gesta espiritual. «En un intento de llegar a ese límite —en la escritura, en el conocimiento interior— donde nada es Dios. Donde la palabra ha conjurado esa oquedad vacía y la ha fecundado con la semilla

7. SALADRIGAS, Robert «Un viaje iniciático con Clarice Lispector», *La Vanguardia*, 02 de octubre de 2002.

8. BATTELLA, Gotlib Nádia. *Clarice, uma vida que se conta. Op. Cit.*, p. 360.

de su verbo —«una estrella de mil puntas». Una luz que hiere hasta el fondo este vacío.⁹

Después de analizar este paradigma en *La pasión según G. H.* hemos estudiado los cuentos «Amor», «Devaneo y embriaguez de una muchacha», «Los desastres de Sofía» y «Desespero e desenlace às três da tarde», a manera de un tríptico emocional para después situarlo en aplicaciones con respecto a la náusea física y filosófica, mostrando su evolución, su tiempo y su aplicación, siempre contraponiéndolos con *La Náusea* de Jean-Paul Sartre. Culmina este trabajo de investigación con *Agua viva*, con la indagación del lenguaje por el lenguaje mismo.

En el primer punto, los protagonistas, Ana, «Ella», Sofía y el «Hombre» caminan rumbo al silencio por una ruta hecha de palabras. Un camino que se hizo por medio de tres etapas: el rumbo afectivo, anímico y cognitivo. Dentro del mundo afectivo consideramos la melancolía como el síntoma base para detonar en la devastación del hastío y tedio, estados anímicos constantes que brindan una manera de acceder al conocimiento, mejor planteado en Sofía y su relación con el profesor. Por lo tanto, los personajes así son modos de ser en el mundo que rectifican la importancia de los principios que prevalecen en la vida humana; poseen la tendencia a rechazar los síntomas de humanidad, de esa humanidad inmovilizada por una serie de rituales que se han desgastado y han perdido su necesidad. Las acciones narradas son las cosas que casi nunca son tenidas en cuenta en el contexto de los seres humanos. Pese a que todos sufren este proceso de náusea física y filosófica que fue aplicada a los cuentos, son personajes que siempre están reinventándose. Tales posibilidades de invención no derivan sólo de la voluntad de los personajes. Lo que actúa son sus sensaciones —en el nivel anímico— y éstas radican en algo mucho más amplio y mucho más decisivo que cualquier veleidad de independencia. Los protagonistas de Clarice Lispector intentan, y de cierta manera logran, recorrer inversamente el camino de la evolución humana —o

9. COBO, Borda Juan Gustavo, «Cerca del corazón salvaje. Clarice Lispector». *Op. Cit.*, p. 44.

de lo que se considera como tal— hacia la pre-historia y de ésta a la no historia. No se hacen, no se delimitan en una configuración autónoma, en una realidad, ellos se reconstruyen —culminan con la etapa cognitiva. Su modo de hacerse es, paradójicamente, su disolución en lo común, en lo ordinario, en lo general.

A manera de recapitulación de los conceptos generales acuñados por los dos filósofos existencialistas, resumimos como detonantes de la náusea: el *silencio* y la *otredad*. El silencio como causa de soledad y la otredad derivada de esa acción de nombrar en una unión temporal entre un «yo» y un «otro».

Se ha aplicado a Lispector el epíteto de «autora de silencios», de libros que son gritos de existencia. La teoría del silencio en Lispector se canaliza en dos vías, por una se establece la relación directa del personaje con el silencio; y por otra el silencio es el medio a través del cual se relaciona con el mundo. Por esta última propiedad del silencio entramos a la Teoría de la Otredad, que es a su vez otro detonante de la náusea, como ya mencionamos: el enfrentamiento del yo-otro. En esta teoría, el espejo toma un lugar importante como elemento a nivel simbólico —además de estar siempre presente en toda su narrativa. A través del reflejo los personajes toman conciencia tanto de su existir como de la realidad de las cosas. En este capítulo hemos partido de las teorías de Martín Buber y Emmanuel Levinas, los maestros de la Otredad en la antropología filosófica que compete a nuestro estudio. Se puede concluir que a través del espejo, tanto real como metafórico (el enfrentamiento con el mundo), los personajes de Clarice Lispector adquieren una identidad. Antes tuvieron que pasar por un fluir de conciencia que se llama «literatura introspectiva» para así lograr o no su autoconocimiento. Es la náusea la que se entromete en este proceso y es la epifanía la que provoca que se libere el personaje del encierro de su existencia. La misma epifanía que se estudió en los capítulos finales del presente trabajo.

Concluimos así que los personajes de Lispector parten del silencio contingente rumbo al silencio absoluto y llegan a la palabra, específicamente a la

palabra literaria. En este silencio se analizará también la otredad, la imposibilidad de sus personajes para comunicarse con el otro. Elementos básicos para entender la concepción de su lenguaje y de creación de sus personajes protagonistas que mantienen una relación irremediablemente conflictiva consigo mismos y con el universo convencional. De ese mismo conflicto van a sacar el impulso que les permita construir y defender su subjetividad para lograr la concepción de sus propios mundos.

En la reconstrucción de los personajes de Clarice Lispector entra un proceso al que denominan los críticos y la historia de las religiones como *epifanía*, no en el sentido religioso –en la medida de lo que vimos en su relación con los cabalistas– sino en el sentido de revelación, es decir, de darse cuenta de las cosas a partir de los elementos cotidianos que los rodean. En la obra de la autora los elementos epifánicos están presentes en una visión transfigurada, como un deslumbramiento, lo que ella misma llama «estado de gracia» –definido en *Agua viva* y también en sus crónicas–, no como inspiración sino como un estado que llega y donde existe una lucidez plena, en sus palabras, donde se sabe realmente que se existe y que se existe en el mundo.

En el presente estudio relacionamos la epifanía de James Joyce con la de la autora, ambas epifanías como visión, como crítica y en el lenguaje mismo. Pero a diferencia de James Joyce, Clarice Lispector entra en una antiepifanía corrosiva donde los personajes por más que huyen de su existencia real, no consiguen crear el mundo donde podrían crecer y desarrollarse. Es en la epifanía del instante donde el mundo se revela tal cual es. Clarice Lispector toma ese instante, lo manipula desde un fundamento de existencia y lo expulsa después de pasar por el proceso de la náusea a través del lenguaje. Sin embargo, existen personajes que no logran saltar del fastidio por lo que no desembocan en un reconocimiento de existencia, aquí aparece la antiepifanía. Ejemplificamos este proceso en *La ciudad sitiada*, *La manzana en la oscuridad*, *Agua viva* y en tres de sus cuentos.

Martim y Lucrécia se asemejan en la medida en que ambos personajes tratan de huir, una huida que es una manera de enfrentarse al mundo a través de la creación de otro. Martim lo consigue, pero Lucrécia no. Martim se vale de la epifanía como una manera de conocer el mundo, como vía de conocimiento y de aproximación a las cosas. Alcanza así una purificación de su crimen y continúa con su vida. Por el contrario, Lucrécia entra en un proceso de náusea tan grande en su ciudad que, por más que huye creando diversos mundos, no logra comprender al suyo tal cual es. En cambio, en los cuentos se desvela la epifanía resuelta pero en tres niveles de lectura: sutil, agresiva e inocente. Ana en «Amor», no hace otra cosa más que contemplar el mundo y su día a día y entra en ella una náusea suave resuelta en epifanía de resignación. Por su lado, «Ella» tiene que llegar a ese estado de embriaguez con la vida misma para consolidar su mundo. Y Sofía, como niña, inocente y al mismo tiempo cruel, nos muestra otra visión de su manera de enfrentarse con el mundo: una mirada catatónica y de un mundo de ilusión. Se cierra el capítulo con la presencia del *eros* y del *tánatos* como opuestos complementarios y como niveles subyacentes de lectura en la obra de la autora. María Beatriz G. L. de Albernaz realiza su tesis sobre este aspecto, el de plasmar una lucha entre el dolor y el placer, una lucha de inevitable pérdida que procura reconstruir en una «paidéia poética».¹⁰

Así llegamos al último apartado del presente estudio donde se concluye que a partir de la contemplación del mundo se llega al compromiso con él a través de una forma novedosa de discurso narrativo. Tomamos *Agua viva* como punto de partida de la indagación de la búsqueda del lenguaje por el lenguaje mismo y concluimos que la escritura de Clarice Lispector es una poética del instante. A partir de la minuciosa observación del minuto cuenta algo que no es nada extraordinario sino por el contrario, hace de lo cotidiano algo divino, similar al *debequet* del cabalista, como mencionamos anteriormente.

10. DE ALBERNAZ, Maria Beatriz G.L. *Paidéia poética na cidade sitiada, um estudo baseado em Clarice Lispector*, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. www.ciencialit.lettras.ufjf.br/trabalhos/beatrizalbernaz_paideia.pdf. Consultada el 21 de diciembre de 2007.

Planteamos así la teoría propuesta por el poeta Joseph Brodsky en su «Elogio del aburrimiento», donde es la base de la tesis expuesta. El hombre por repetición se aburre. La cotidianidad es la causa de la incubación del aburrimiento. Cuando a los personajes se les presenta este estado —que para Heidegger es el peor estado de ánimo pues implica una inmovilización del ser—, tienen dos opciones: tocar fondo, donde encuentran a la náusea, o bien, ignorarlo y seguir en el círculo vicioso del estado de ánimo antes expuesto. Todos los personajes de Lispector optan por la primera salida, pero hay veces que pueden enfrentarlo muy bien y otras no, es la epifanía resuelta o no resuelta comentada anteriormente.

De la misma manera el protagonista de *La náusea* Antoine Ronquentin invoca la náusea, aunque no sabe vivir con los matices. También precisa el alcance y la naturaleza del objeto que ya fue procesado en su mente. En esta valentía de tomar la náusea por las manos se aprecia cierta responsabilidad de su existencia con el mundo, una de las bases del existencialismo sartreano. Lo mismo acontece en los personajes clariceanos: a G. H. se le muestra su soledad en este mundo y le hace frente cuando se enfrenta con la cucaracha. Martim aunque huye para liberarse, sólo alcanza la liberación cuando llega su aceptación. Lucrécia, sin embargo, no lo logra pese a que se ha aventurado a vivir otro mundo creado por ella, igual que la pobre Macabéa. Y en los cuentos una y otra vez aparece esta náusea invocada. Los personajes logran superarla o no, a base de una introspección que se expone por medio del monólogo interior.

Una especie de liberación se apodera tanto de los personajes como del lector y es del lector, convertido en personaje, de quien tratamos al final de este estudio, analizando conceptos de la teoría de la recepción para la cual el lector es una tercera figura que en nuestros tiempos no podemos obviar. Jean-Paul Sartre ya decía que la libertad es condición de la escritura, en Clarice Lispector, confirmamos que la escritura es condición para la libertad. En ambos la escritura es compromiso con sus lectores. Se cierra la cadena

de la otredad, gracias a los otros (los lectores) el personaje toma conciencia de sí, se libera de los significados impuestos porque puede renombrar y resignificar.

Concidimos con Saladrigas en la idea de que Lispector quiso buscar respuestas, descubrir fisuras en la oscuridad, compartir su propia experiencia, quizá conmover o suscitar identificaciones para no sentirse aislada. Utilizó para ello, con empecinamiento, su capacidad de nombrar aquello que se resiste a ser nombrado, a veces únicamente sugerido mediante palabras matizadísimas que se muestran evanescentes y remiten al soporte de la imaginación.¹¹ Rescatar los matices, encontrar lo maravilloso en lo cotidiano, como muestran sus crónicas, es el propósito vivencial de Clarice Lispector, de sus personajes.

Lo mismo afirmó Guadalupe Ángeles al señalar que Clarice Lispector es una nueva manera de ver el mundo. A esto añadiríamos que es una nueva manera de leer el mundo. Esta forma de leer el mundo es no temer a las palabras que expresan ira y los más escondidos secretos que habitan dentro de sus personajes, que son siempre unos seres nada irreales, al contrario, Clarice acostumbra a dibujar con trazos claros y contundentes a quienes caminan por las calles y en un gesto nos descubren su vida sin saberlo.¹²

Clarice Lispector nos lleva a descubrir lo que antes no se vislumbraba porque nos lo cuenta de otra manera, desde otro nivel de sentido, lo cual nos lleva a otro nivel de libertad de interpretación. Si analizamos en conjunto a Antoine Roquentin (Sartre), y los personajes de Clarice Lispector, sin olvidar *El lobo estepario* (H. Hesse), o los personajes de Katherine Mansfield, podemos afirmar que padecen de los mismos síntomas que resumimos bajo el epígrafe *la náusea contemporánea*, con sus consecuencias respectivas.

Muchos son los estudios que se han realizado sobre Clarice Lispector, desde los más académicos, hasta los que establecen comparaciones con el

11. SALADRIGAS, «Viaje iniciático», *Op. Cit.*

12. ÁNGELES, Guadalupe, «¿Quién es Clarice Lispector?», *La Jornada Semanal*, 2 de diciembre del 2001, núm. 352, Ciudad de México.

Zen o con una poética Auto-reflexiva como el de Igor Rossini. Estudios que se continuarán haciendo, por ello es importante rescatar la herencia literaria que nos ha dejado y el patrimonio existencial de vivir la vida en su más literal expresión: con pasión. La recepción de la obra de Clarice Lispector ha ido extendiéndose a diversas partes del mundo, desde Brasil,¹³ ha llegado a Italia, Inglaterra, España, Estados Unidos, Francia –a través de los estudios de Hélène Cixous– México, Argentina, toda América Latina y ello ha traído muchas consecuencias a nivel interpretativo. Ha sido propósito de esta tesis mostrar otro punto de vista y otro acercamiento a su obra. Ella abominó el carácter profesional y mecanicista del quehacer literario. Por el miedo al automatismo nunca perdió la noción del valor de su escritura como experiencia estética humana que se manifiesta tanto en la ficción, como en la vida personal, en la que quiso vivir como un personaje. En este sentido, Clarice Lispector quería ser una artista, el mismo sueño de Angela Pralini, el sueño de ser personaje de sí misma y querer morir, fingidamente en el palco de esas ficciones inventadas.¹⁴

Clarice Lispector falleció el día 9 de diciembre de 1977 a las 10:30 horas. Sobre su lápida quedó escrito: «Darle la mano a alguien fue lo que siempre esperé de la alegría». Una alegría que fue fundamental para ella a lo largo de toda su vida y que la intercaló siempre en su narrativa como medio de llegar a una revelación del mundo, que definimos como epifanía. Podemos interpretar «Dar la mano» como estar en el mundo, tener un contacto con él traspasando el halo del existencialismo y con la única finalidad de ser libre. Una tarea que vivió y cumplió Clarice Lispector desde su escritura, desde su percepción de la realidad y con su creación de mundos propios para poder sobrepasar su misma existencia, una existencia que fue tocada por la náusea y que pudo superar a través de su literatura creando una *náusea literaria*.

13. Por mencionar algunos ejemplos en Brasil estudiosos como Geraldo Mattos, Eurico Back, Maria Helena Silveira, João Cabral, Drummond, José Lino Grünewald, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Domicio Proença Filho, Eduardo Portella, María Bethânia, Caetano Veloso, etc. En Romo Stegagno Picchio, quien publicó una colección de literatura brasileña donde Guimarães Rosa y Lispector son representados como dos vértices de la moderna narrativa brasileña. En Inglaterra con Giovanni Pontiero y en general toda la biografía citada en la presente tesis.

14. BATTELLA Gotlib Nàdia, *Clarice. Uma vida que se conta, Op. Cit.*, p. 479.

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras de Clarice Lispector

1.1. Primeras ediciones de la obra clariceana

Perto do Coração Selvagem (novela) , Rio de Janeiro, A Noite, 1943.

O Lustre (novela), Rio de Janeiro, Editôra Agir, 1946.

A Cidade Sitada (novela) , Rio de Janeiro, A Noite, 1948.

Alguns Contos (relatos), Ministerio da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1952.

Laços de Família (relatos), Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1960.

A Maçã no Escuro (novela), Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1961.

A Paixão Segundo G. H. (novela), Rio de Janeiro, Editôra do Autor, 1964.

A Legião Estrangeira (relatos y crônicas), Rio de Janeiro, Editôra do Autor, 1964.

O Mistério do Coelho Pensante: Uma Éstoria Policial para Crianças (infantil), Rio de Janeiro, José Alvaro, 1967.

A Mulher que Matou os Peixes (infantil), Rio de Janeiro, Sabiá, 1968.

Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres (novela), Rio de Janeiro, Sabiá, 1969.

Felicidade Clandestina (relatos) , Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1971.

A Imitação da Rosa (relatos), Editôra Artenova, Rio de Janeiro, 1973.

Água Viva (ficción), Rio de Janeiro, Editôra Artenova, 1973.

- Onde Estivestes de Noite* (relatos y textos breves), Rio de Janeiro, Editôra Artenova, 1974.
- A Via Crucis do Corpo* (relatos), Rio de Janeiro, Editôra Artenova, 1974.
- A Vida Íntima de Laura* (infantil), Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.
- De Corpo Inteiro* (entrevistas), Rio de Janeiro, Artenova, 1975.
- Visão do Esplendor* (artículos), Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1975.
- Desespero e desenlace às três da tarde*, Colóquio-Letras, No. 25, Maio, 1975, Lisboa, p. 50.
- A Hora da Estrela* (novela), Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
- Um Sopro de Vida (Pulsações)* (novela), Rio de Janeiro, 1978.
- Quase de Verdade* (infantil), Rio de Janeiro, Rocco, 1978.
- Para Não Esquecer*, São Paulo, Siciliano, 1978.
- A Bela e a Fera* (relatos), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.
- A Descoberta do Mundo* (artículos), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- Como Nasceram as Estrelas. Doze Lendas Brasileiras* (infantil), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.
- Aprendendo a Viver*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004 (Es una antología de A Descoberta o Mundo)
- Correspondências*, Rio de Janeiro, Rocco, 2002.
- Outros Escritos*, Rio de Janeiro, Rocco, 2005.
- Correio Feminino*, Rio de Janeiro, Rocco, 2006.
- Minhas Queridas*, Rio de Janeiro, Rocco, 2007.
- Entrevistas*, Rio de Janeiro, Rocco, 2007.
- Só para mulheres*, Rio de Janeiro, Rocco, 2008.

1.2. Traducciones al castellano

La pasión según G. H., traducción de Juan García Goyo, Monte Ávila, Caracas, 1970; traducción de Alberto Villalba, Península, Barcelona, 1988.

La legión extranjera, traducción de Juan García Gayo, Monte Ávila, Caracas, 1971.

Un aprendizaje o el libro de los placeres, traducción de Juan García Gayo, Sudamericana, Buenos Aires, 1973; traducción Cristina Sáenz de Tejada y Juan García Gayo, Siruela, Madrid, 1989.

Lazos de familia, traducción de Haydée Ma. Jofré Barroso, Sudamericana, Buenos Aires, 1973; traducción de Cristina Peri Rossi, Montesino, Barcelona, 1988.

El misterio del conejo que sabía pensar, traducción de Mario Trejo, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974.

La manzana en la oscuridad, traducción de Juan García Gayo, Sudamericana, Buenos Aires, 1974; traducción de Elena Losada, Siruela, Madrid, 2003.

El via crucis del cuerpo, traducción De Haydée M. Jofré Barroso, Santiago Rueda, Buenos Aires, 1975.

Agua viva, traducción de Haydée M. Jofré Barroso, Sudamericana, Buenos Aires, 1975; traducción de Elena Losada, Siruela, Madrid, 2004.

La araña (O lustre), trad, de Haydée M. Jofré Barroso, Corregidor, Buenos Aires, 1977.

Cerca del corazón salvaje, traducción de Basilio Losada, Alfaguara, Madrid, 1977.

Silencio (Onde estuviste de noite), traducción de Cristina Peri Rossi, Grijalbo, Barcelona, 1988.

Felicidad clandestina, traducción de Marcelo Cohen, Grijalbo, Barcelona, 1988.

La hora de la estrella, traducción de Ana Poljak, Siruela, Madrid, 1989.

Un Soplo de vida, pulsaciones, traducción de Mario Merlino, Siruela, Madrid, 2001.

Revelación de un mundo, traducción de Amalia Sato, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004.

La ciudad sitiada, traducción de Elena Losada Soler, Siruela, Madrid, 2006.

La lámpara, traducción de Elena Losada Soler, Edit. Siruela, Madrid, 2007.

Para no olvidar. Crónicas y otros textos, traducción de Elena Losada Soler, Siruela, Madrid, 2007.

Aprendiendo a vivir. Y otras crónicas, traducción de Elena Losada Soler, Siruela, Madrid, 2007.

Correo femenino, traducción de Elena Losada Soler, Siruela, Madrid, 2008.

El conejo que sabía pensar, traducción de Elena Losada Soler, Editorial Sabina, Madrid, 2008.

La mujer que mató a los peces, traducción de Elena Losada Soler, Editorial Sabina, Madrid, 2008.

1.3. Compilaciones de cuentos

Cuentos de Clarice Lispector, compilado por Miguel Cossío Woodward, Alfaguara, Madrid, 2002.

Cuentos de mujeres solas, prologado por Marcela Serrano, Alfaguara, Buenos Aires, 2002.

1.4. Bibliografía sobre Clarice Lispector

- ABDALA, Junior Benjamin e YOUSSEF, Campedelli Samira, «Vozes da Crítica», en *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector, Edición Crítica de Benedito Nunes, Brasil, Coleção Arquivos, 1988.
- ABDALA, Junior Benjamin, «Essência do Mistério», Revista *Teoria e Debate*, no. 30 novembro/dezembro de 1995/janeiro 1996. <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2066>. Consultado en diciembre de 2007.
- AZÊDO, Maurício, «Mário Cunha, aquele que conhecia o gênero humano», *Jornal da ABI*, Julho /Setembro de 2004 en http://www.abi.org.br/jornaldaabi/Julho_setembro-2004.pdf. Consultada en Junio de 2008.
- ALVARADO Tenorio, Harold, «La presencia de Clarice Lispector», en *La Jornada Semanal*, Domingo 3 de febrero de 2008, *La Jornada*, México, D. F. Consultado en junio de 2008 de www.jornada.unam.mx/2008/02/03/sem-harold.html.
- AMARAL, A., «Brasil: Años 90: Un perfil del medio artístico», [São Paulo, Febrero de 2000, conferencia 2da.] <http://www.dialogosiberoamericanos.org/53-brasil.htm.subir>. Fecha de consulta: junio del 2004.
- AMAZO, Alicia, «A Hora da Estrela: ‘...já que sou, o jeito é ser’», www.geocities.com/Athens/Acropolis/analisis5.htm, 3 de noviembre de 1997. Consultado en diciembre de 2004.
- ÁNGELES, Guadalupe, «¿Quién es Clarice Lispector?», *La Jornada Semanal*, Ciudad de México, 2 de diciembre de 2001 (no. 352).
- ARÊAS, Vilma, «Un poco de sangre (Observaciones *A Hora da Estrela de Clarice Lispector*)», *Escritura*, XIV, 28, Caracas, Julio-diciembre 1989.
- BATTELLA, Gotlib, Nádia, *Clarice uma Vida que se Conta*. Editora Ática, São Paulo, 1995.
- BATTELLA, Gotlib, Nádia, «Hacer la biografía de Clarice Lispector» - nº 7 *Espéculo*
- BATTELLA, Gotlib Nádia, «Un filo de voz: histórias de Clarice» en *A Paixão Segundo G. H.* de Clarice Lispector, Edición Crítica de Benedito Nunes, Brasil, Coleção Arquivos, 1988.

- BOMBÍ-VILASECA, Francesc, «Clarice Sacerdotessa. Els perquès de la revolta» *Diari Avui*, Dijous, 8 de maig del 2003.
- BORELLI, Olga: «Liminar» en *Clarice Lispector, A Paixão Segundo G. H.* (Ed. Crítica, Coord. Benedito Nunes), Coleção Arquivos, Editora de Univ. De Florianópolis, 1988.
- BORELLI, Olga, «A difícil definição» en *A Paixão Segundo G. H.* de Clarice Lispector, Edición crítica de Benedito Nunes, Brasil, Coleção Arquivos, 1988.
- BURGOS, Elizabeth, «Lazos de familia, traducción sobre un ejemplo de Hélène Cixous». En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/f4.htm>. Consultado el 22 de febrero de 2007.
- CABRAL, de Melo Neto João: «Contam de Clarice Lispector» en *A Paixão Segundo G.H.* de Clarice Lispector, Edición Crítica de Benedito Nunes, Brasil, Coleção Arquivos, 1988.
- CANDIDO, Antonio (1988) «No começo de fato era o verbo». In: Lispector, Clarice. *A Paixão Segundo G. H.* Ed. Crítica/ Benedito Nunes, coord. París, Association africaine du Xxe; Brasília, DF, CNPq, p. xix.
- CARVALHO Assadi, Tatiana y COSTA Pereira Mário, «Maldade e Gozo: intercorrência e possibilidades ao feminino.» Artículo presentado en el Congreso Internacional: 2001 – a Odisséia Lacaniana, Rio de Janeiro. <http://www.pontodestofo.org/estofo/ver.asp?id=14>. Consultado el 22 de febrero de 2007.
- CASTELLO, José, «Claire Varin é alter ego de Clarice Lispector», *O Estado de S. Paulo*, 8 de março de 1996.
- CICCACIO, Ana María, «Nova biografia dá pistas do mistério Clarice», *Editoria*, 18 de abril de 1999. www.jt.com.br/noticias/99/mes/dia/sa4.htm. Consultado el 8 de septiembre de 2005.
- CIXOUS, Hélène, «La hora de Clarice Lispector» (A la luz de una manzana –El autor en verdad) en *La risa de la medusa*, Ensayos sobre la escritura, Traducción de A. M. Moix, Anthropos, Barcelona, 1995.

- CIXOUS, Hélène, «Clarice Lispector: Apocalipsis en la estación con Hamlet, mi madre y Clarice Lispector o cómo ver a su madre», Conferencia impartida en la Casa de las Américas, Madrid. Ver: /info/especulo/numero7/cixous.htm. Consultado el 22 de febrero de 2007.
- CLUA, Vicente, «Clarice Lispector, la palabra rigurosa», Proyecto Patrimonio: Salón de lectura en Español. 12 de agosto de 2002 <http://www.letras.s5.com/lispector2.htm>. Consultado el 20 de diciembre de 2007.
- COBO, Borda Juan Gustavo, «Cerca del corazón salvaje. Clarice Lispector». *Revista de la UNAM*, no. 20, Octubre, 2005, México, D.F.
- COHEN, Marcelo, *Las desdichas de Sofía*, traducción para Grijalbo Mondadori, Madrid, 1999.
- CORDEIRO, Gomes, Renato, «Processo de Viver / Processo de Escrever em Clarice Lispector», *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan.-mar.-no. 128 – 1997.
- CORRÊA, Dos Santos Roberto, «Percepção e sistemas cognitivos contruturos de ‘Menino a bico de pena’», *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan.-mar.-no. 128 – 1997.
- CUBA, Riche Rosa María, «Ime. De Séguir e Clarice Lispector: o olhar da e para a criançaum contraponto», *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan.-mar.-no. 128 – 1997.
- DE ALBERNAZ, Maria Beatriz G. L., *Paidéia Poética na Cidade Sitiada, um Estudo Baseado em Clarice Lispector*, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. www.ciencialit.lettras.ufRJ.br/trabalhos/beatrizalbernaz_paideia.pdf. Consultado el 21 de diciembre de 2007.
- DE BARROS, Mattos Celia Regina, «Sombra/Luz o contraponto da revelação», *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan.-mar.-no. 128 – 1997.
- DE OLIVEIRA Castilho, Angélica, *Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: modernidade e tragicidade*, tesis doctoral presentada a la Unviersidade Federal do Rio de janeiro, 2006.

- DE SÁ, Olga, «Paródia e Metafísica», en *A Paixão Segundo G.H.* de Clarice Lispector, Edición crítica de Benedito Nunes, Brasil, Coleção Arquivos, 1988.
- DE SÁ, Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, Editora Vozes, Brasil, 2000.
- DE SANTA CRUZ, Maria, «Misticismo da palavra ou a escritura na hora selvagem», *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, maio, 1911.
- DIAS ROCHA, Fátima Cristina, «Cenários urbanos em Clarice Lispector». En: www.filologia.org.br/ixcnlf/6/13.htm. Consultado el 22 de febrero de 2007.
- FELINTO, Marilene, «Pelas trilhas de Clarice», *Folha de São Paulo*, 21 de mayo de 1995.
- FELINTO, Marilene, «Um surto lésbico-literário», *Folha de São Paulo*, 5 de septiembre de 1999.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo, «Clarice Lispector, la hechicera exquisita», *El País Cultural*, Uruguay, 2 de febrero de 1996. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/lispector/bio.html>. Consultado el 9 de septiembre de 2007.
- FURIÓ, María José, «La deliberada extrañeza», *Revista Lateral*, Barcelona, diciembre, 2003.
- GATEU, Jean-Charles, «Deux portraits de femmes», *Journal de Génere*, Samedi Littéraire III, París, 4 septiembre de 1982.
- GONZÁLEZ, Gómez, Xesús, «Les petites felicitats de Clarice Lispector», *Diari de Barcelona*, Any 197, 18 de desembre de 1988.
- GUELZENZU, José María, «Viaje al Fondo del Abismo», *Babelia* de *El País*, Madrid, 27 de noviembre de 1999.
- GUELZENZU, José María, «El relato de un sacrificio», *Babelia* de *El País*, Madrid, 10 de mayo de 2004.
- GIULIANI, Alfredo: «La donna senza umanità», *la Repubblica Cultura*, Roma, 02 de septiembre de 1982.
- HAAG, Carlos, «Semana é de Clarice Lispector em Minas e no rio», *O estado de São Paulo*, 2 de dezembro de 1997.
- HATOUM, Milton, «Pasión y delirio en Clarice Lispector», *El País*, sábado 28 de septiembre de 2002.

- HUAMAN, Reinhard Mori, «Clarice Lispector: de la epifanía a la hierofanía», *La siega*, no. 4, 2006. www.lasiega.org. Consultada en el año 2006.
- HELENA, Lucia, «Lispector e Llansol, um encontro de corpos de escrita», *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan.-mar.-no. 128 – 1997.
- IANNACE, Ricardo, «Ponto de vista na obra de Clarice Lispector», *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1999.
- JORGE, Lúcia: «Pé de Cicuta», *Debate-Papo*, 20 de diciembre de 1988
- LANCIANI, Giulia, «Os espelhos de Clarice Lispector», *Jornal de Letras*, Lisboa, 01 de enero de 1985.
- LARA, Resende Otto, «Claricevidência», *Folha de S Paulo*, 27 de marzo de 1992.
- LIBRANDI, Rocha Marília, «Todas as odisséias de Clarice Lispector», *Jornal de Tarde*, 9 de octubre de 1999.
- LIMA, Sergio, «Clarice Lispector, Cirlot, Kristeva e Duras: A voz do coração selvagem», *Revista de cultura* no. 9, Fortaleza, São Paulo, febrero de 2001.
- LINDEZA Diogo, Américo A.: *Da vida das baratas. Uma leitura d'A Paixão Segundo G. H., de Clarice Lispector*, Ed. Angelus Novus, Braga-Coimbra, 1994.
- LOSADA Soler, Elena, «Clarice Lispector: La palabra rigurosa» *Mujeres y Literatura* [Àngels Carabí y Marta Segarra Eds.], PPU, Barcelona, 1994, pp. 123-136.
- LOSADA Soler, Elena, «Clarice Lispector: ¿Bonita? No, mujer. Belleza e identidad femenina en *Aprendizaje y La hora de la estrella*». Conferencia dada en la Casa de las Américas. www.ub.es/cdona/Bellesa/LOSADA.pdf
- LOSADA Soler, Elena, «Clarice Lispector: La mirada y el silencio», prólogo al libro de relatos que incluye las obras *Felicidad clandestina* y *Silencio* (*Onde Estivestes de Noite*), traducciones de Marcelo Cohen y Cretina Peri Rossi, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.
- LOSADA Soler, Elena, «En busca del núcleo de la palabra: traducir a Clarice Lispector». In *Ética y política de la traducción en la época contemporánea* [Assumpta Camps, ed.], PPU. Barcelona, 2004, pp. 213-223; ISBN: 84-477-0868-3; D.L.: B-4.537-2004.

- LUJÁN, María Picabea, «Clarice Lispector era ambigua e inclasificable». Entrevista a Nádía Battella Gotlib en *www.clarin.com*, 05 de septiembre de 2007.
- MACHADO, Álvaro Manuel, «Clarice Lispector» (Temas portugueses e brasileiros) Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, Lisboa, 1992.
- MACHADO, Regina Helena de Oliveira, «Spinning Form: Reading Clarice Lispector» en, *Writing Differences: Readings from de Seminar of Hélène Cixous*. (Ed. Susan Sellers) *St. Martin's Press*, New York, 1988, pp. 98-112.
- MATA, Rodolfo y CRESPO, Regina, «Presente de la literatura brasileña», Letras Libres, octubre 2003, en www.letraslibres.com/index.php?art=9086. Consultada el mismo mes.
- MATOS, Frias Joana, *Um sopro de vida de Clarice Lispector: a auto-destruição criadora do sujeito moderno*, *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*. Porto, V, 1998, pp. 121-147.
- MATUS, Álvaro en el Diario *El Mercurio*, *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 2006, citado en <http://tokland.com/blog/?=775>. Consultada en junio de 2008.
- MAURA, Antonio, *El paraíso y el caos en Agua viva*, (Crítico) Madrid, 1997.
- MAURA, Antonio, «Una voz en el umbral del silencio», en *El Urogallo* (Formas del misterio, la mujer en la cultura brasileña), no. 110/111 Madrid, Julio Agosto 1995, p. p.57-60.
- MAURA, Antonio, *El discurso narrativo de Clarice Lispector*. Tesis doctoral policopiada. Departamento de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- MAURA, Antonio, «Clarice Lispector: La escritura del cuerpo y el silencio», Texto da confêrencia por ocasião do lançamento, em 19 de dezembro de 1997, no Centro de Estudos Brasileiros de Barcelona, do número especial da revista *Anthropos* dedicado a Clarice Lispector.
- MAURA, Antonio, «Clarice Lispector o la imposible respuesta», *Revista Lateral*, Barcelona, Año VI, no. 71, noviembre 2000.
- MAYA, Ivone, «Os subúrbios existenciais», *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan.-mar.-no. 128 – 1997.

- MENDES de Sousa, Carlos, *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. Centro do estudos humanísticos, Universidade do Minho, Portugal, 2000.
- MEZAN, Renato, «A inveja» en *Os sentidos da paixão*, São Paulo, Compartia das Letras, 1987.
- MIRAMONTES M. Ana, *Oscilaciones estéticas en la narrativa de cuatro autoras sudamericanas: Norah Lange, María Luisa Bombal, Armonía Somers y Clarice Lispector*. Tesis doctoral de filosofía presentada a la Universidad de Pittsburgh, 2005.
- MONNERAT, Barbosa Sonia, «Escutas e escritas do femininio em Lispector e Cixous», *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan.-mar.-no. 128 – 1997.
- MOURA, Enrique, «Mario de Andrade y el compromiso político-social del movimiento modernista brasileño». En www.ucm.es/info/cecal/encuentr/areas/cultural/3c/moura. Consultada en junio del 2003.
- MOUSINHO, Magalhaes Luis Antonio, «La extraña lengua de Clarice Lispector» En *Amsterdam sur* no. 13 (Diciembre 1999) www.desk.nl/-sur/surnuto01.html Consultada en febrero de 2007.
- MOUSINHO, Magalhaes Luis Antonio, «Narrativa e experiência: a marca das mãos do oleiro». *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2005. www.ucm.es/info/especulo/numero331/clispect.html. Consultada en febrero de 2007.
- NASCIMENTO, Evando, «Clarice: Literatura e pensamento», *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan.-mar.-no. 128 – 1997.
- NICOLAU, Rosaelena, «Misteriosa Clarice», *Jornal do Brasil*, 19 de enero de 1994 (no. 383)
- NINA, Cláudia. «A obra de Clarice Lispector é um gigante da literatura universal», *Jornal do Brasil*, 23 de marzo de 2002.
- NINA, Cláudia. «O exílio da palavra em 'A cidade sitiada'», *Jornal do Brasil*, 26 de octubre de 2003.
- NUNES, Benedito, «A paixão de Clarice Lispector» en *Os Sentidos da paixão*, São Paulo, Compartia das Letras, 1987.

- NUNES, Benedito, «Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção», *Lispector o los destrozos de la introspección* COLÓQUIO-LETRAS, nº 70, Lisboa, Nov. 1982, p. 13.
- NUNES, Benedito. *Nota filológica preliminar en Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo. Quiron, 1973. www2.mshs.univ-poitiers.fr/archivos/data/prog/log/philologic/filologic_13.pdf. Consultada el 16 de octubre de 2007.
- PAZ Soldán, Edmundo, «Clarice Lispector, Cerca del corazón salvaje», *El País*, sábado 27 de agosto de 2005.
- PEIXOTO, Marta, «Family Ties: female Development in Clarice Lispector.», *Fictions of Female Development* (Ed. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland) University Press of New England for Dartmouth College, hanover, New Hampshire, 1983, pp. 287-303.
- PEIXOTO, Marta, «Passionate Fictions. Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector», University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.
- PENNA, Camillo, *Clarice Lispector's 'Things' The Question of Difference*, University of California at Berkeley (tesis de doctorado).
- PENNA, Camillo, «Clarice Lispector, a limitação de Barata», *Folhetim de São Paulo*, Sexta feira, 18 de dezembro de 1987 (no. 567).
- PIRES, Paulo Roberto, «Obra completa de Clarice é da rocco», www.oglobo.com.br/Diversao/ARTE80.htm. Consultada el 3 de octubre de 2007.
- PÓLVORA, Hélio, «Panteras & rosas, retratos & mitos», *Jornal de Poesia, A tarde cultural*, 10 de diciembre de 2005. <http://www.revista.agulha.nom.br/polvora9.html>. Consultado el 14 de agosto de 2007.
- PONTIERI, Regina, *Clarice Lispector. Uma poética do olhar*, Ateliê Editorial, São Paulo, 1999.
- PORTELLA, Eduardo, «A vigília da razão narrativa», *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan.-mar.-no. 128 – 1997.
- QUEIROZ, Vera, «Clarice em Questão – 20 anos sem Clarice» *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan.-mar.-no. 128 – 1997.

- QUEIROZ, Vera, «Clarice, o cânone e a crítica cultural», *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan.-mar.-no. 128 – 1997.
- RIVERA-HOKANSON, Miriam, «Hacia una decodificación de las estrategias discursivas de Clarice Lispector en *Lazos de Familia*». *Revista Tatuana*, no. 2. [Http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revlispector.pdf](http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revlispector.pdf). Consultado el 9 de diciembre de 2007.
- ROCA, Agustina: «El enorme vacío que solo un destino llena», *Clarín, Cultura y Nación*, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1987.
- ROCHA, Daniela: «O Corpo» sai como quatro anos de atraso». En www.folha.com.br/fsp/ilustrad/fq010503.htm. Consultado en octubre de 2005.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, «Clarice Lispector cansada de la literatura», Conferencia dada en Casa de las Américas, Madrid. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero7>. Consultado el 20 de diciembre de 2007.
- SÁENZ de Tejada, Cristina, «El espejo, símbolo de la escritura de Clarice Lispector», *Romance Notes Fall*, 1992.
- ROMANO de Sant'Anna, Affonso: «O ritual epifánico do texto», en *A Paixão Segundo G. H. de Clarice Lispector*, Edición Crítica de Benedito Nunes, Brasil, Coleção Arquivos, 1988.
- ROSENBAUM, Yudith, «Clarice Lispector, o bonde, a metáfora» *Revista 18 Centro da Cultura Judaica*, São Paulo, pp. 42-44, 2004.
- ROSENBAUM, Yudith, «Metamorfoses do Mal: Uma Leitura de Clarice Lispector.» *Revista da USP*, São Paulo, n. 1, 1999.
- ROSENBAUM, Yudith, «O Memorial de Sofia: Leitura Psicanalítica de um conto de Clarice Lispector.» *Revista de Psicologia da USP*, São Paulo, v. 10, n. N.1, P. 259-280, 1999. En http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/580600.html. Consultada el 22 de febrero de 2007.
- ROSENBAUM, Yudith, «O Desamparo como modo de subjetivação: Clarice Lispector e João Guimarães Rosa. In: Simpósio sobre Arte e Desamparo, 2000, São Paulo. *Revista Psychê*. São Paulo: Universidade São Marcos, 2000.

- SALADRIGAS, Robert, «Un viaje iniciático con Clarice Lispector», *La Vanguardia*, Barcelona, 02 de octubre de 2002.
- SALADRIGAS, Robert, «El testamento de una mujer singular», *La Vanguardia*, Barcelona, 21 de enero de 2000.
- SALOMON, Julie, «An Enigmatic Autor Who Can Be Addictive», *New York Times*, March 11, 1995.
- SANCHIS-OSTIZ, Miguel, «El viaje de Clarice Lispector», *Blanco y Negro, Cultural, ABC*, 11 de octubre de 2003
- SANT'ANNA, Sergio, «Clarice Lispector: Lispector y la Generación del 60/70», Conferencia dada en Casa de las Américas, Madrid.
- SANTA CRUZ, María de, «Misticismo de palabra ou a escritura na hora selvagem», *Revista de Faculdade de Letras*, 15, Lisboa, 1993, pp. 121-132.
- SEGARRA, Iván Báez, «Clarice Lispector y la (re) lectura de su personalidad ante las tendencias narrativas de América Latina y el Brasil artístico contemporáneo (Ucrania, 1925 – Río de Janeiro 1977)» San Juan de Puerto Rico, Abril de 2005 www.letras.s5.com. Consultada el 20 de diciembre de 2007.
- TARAZONA, Daniela Velutini, «La expulsión de los caballos», *La Jornada Semanal*, Año 10 Número 111, Agosto 2006, México, D.F.
- TASCA, Norma, «A lógica dos efeitos passionais: um percurso discursivo às avessas», en *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector, Edición Crítica de Benedito Nunes, Brasil, Coleção Arquivos, 1988.
- TOLEDO, A. (2004) «Visiones discursivas a partir de un canon alternativo: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo y el cómo arrar desde espacios femeninos», *Revista Iberoamericana*, Num. 206, Enero- Mayo 2004, Vol. LXX, pp. 237-249.
- VALLEJOS, Soledad, «El infierno era ella», *Página12*, Argentina, 21 de septiembre de 2007. www.pagina12.com.ar. Consultada en septiembre de 2007.
- VARIN, Claire, *Línguas de Fogo. Ensaio sobre Clarice Lispector*, Limiar, São Paulo, 2002.

- VITALE, Ida: «Clarice Lispector. En las tinieblas de la materia», *Letras Libres*, España, Octubre, 2003.
- VVAA, *A paixão segundo G. H.* Edição crítica. Introdução. Coordenador Benedito Nunes, Coleção Arquivos, Université Paris X, Centre de Recherches Latino-américaines, Brasil, 1988.
- VVAA, *Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y del silencio*, Revista *Anthropos*, Barcelona, 1997. Extra 2.
- VVAA, *Clarice em questão. 20 anos sem Clarice. Revista Tempo Brasileiro*, jan-mar. No. 128, 1997, Rio de Janeiro.
- WALDMAN, Berta, «A Retórica do silêncio em Clarice Lispector», *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan.-mar.-no. 128 – 1997.
- WALDMAN, Berta, *Clarice Lispector*, Editorial Brasiliense, São Paulo, Brasil, 1983.
- ZIR, Alessandro, «O avesso da antologia: A cidade sitiada de Clarice Lispector». En www.triplov.com/mesa_redonda/zir/lispector.html. Consultada el 18 de septiembre de 2006.

1.5. Entrevistas a Clarice Lispector

Deila Conceição Peres, Alba Valéria Ferreira, Elaine do Santos Araújo, Jacqueline Faria Barros, Jacqueline Faria Barros, Lia Teresinha Jardim Menezes, Marcelo Soares Santos: «A hora de estrela –Uma conversa com Clarice Lispector e Suzana Amaral», *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan.-mar.-no. 128 – 1997.

Esther Guillio, María. *Clarice Lispector: La mujer a la que no le gusta hablar*, MujeresHoy, 30 diciembre de 2002. <http://www.mujereshoy.com/secciones/88.shtml>

Lispector, Clarice, *Declaraciones publicadas en Coleção Depoimentos*, Iª Série, nº 7, Fundação Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1991. Declaración de la escritora grabada el 20 de octubre de 1976 en la sede del Museu da Imagem e do Som (RJ). Actuaron como entrevistadores la periodista y escritora Marina Colasanti; el poeta, crítico y profesor Affonso Romano de Sant'Anna y el entonces director del MIS, João Salgueiro.

Entrevista a Clarice en *Programa 30 Anos*. Incriveis da TV Cultura apresentação de Gastão Moreira, Febrero 1977.

1.6. Entrevistas sobre Clarice Lispector

LOSADA Soler Elena, Entrevista realizada el día 30 de junio de 2003.

Universitat de Barcelona, Barcelona.

Cossío Woodward, Miguel, Entrevista realizada el día 7 de enero de 2005.

Unviersidad Iberoamericana, México, D.F.

1.7. Bibliografía sobre Clarice Lispector en Internet

<http://www.br.geocities.com/claricegurgelvalente/>
<http://www.claricelispector.com.br>
<http://www.clarice-lispector.cjb.net>
<http://www.estado.com.br/edicao/especial/clarice/clari1.html>
<http://www.estado.com.br/edicao/pano/97/11/04/ca2593.html>
<http://www.estado.com.br/edicao/pano/97/12/01/ca2927.html>
<http://www.hojaporhoja.com.mx/articulo.php?identificador=6063&numero=111>
<http://http://www.letras.s5.com/archivolispector.htm>
<http://www.oglobo.com.br/arquivo/diversao/19971206/ARTE101.htm>
<http://www.oglobo.com.br/arquivo/diversao/19971206/ARTE102.htm>
<http://www.oglobo.com.br/diversao/ARTE10.htm>
<http://www.otonais.hpg.ig.com.br/clarice.htm>
http://www.palavreiros.org/criticaliteraria_claricelispector.htm
<http://tokland.com/blog/?p=775>
http://www.releituras.com/clispector_bio.asp
<http://shangrilatextosaparte.blogspot.com/2008/04/carpeta-clarice-lispector.html>
<http://www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/claricelispector/>
http://www.vidaslusofonas.pt/clarice_lispector2.htm
<http://visitandoclarice.blogspot.com>

2. Teoría de la literatura, crítica literaria, filosofía y teoría urbana

- ALBERÉS, R.M., *Jean-Paul Sartre*, Testigos del Siglo xx, Editorial Fontanella, Barcelona, 1968. Traducido al castellano por José Desumbila, del original francés, *Sartre*, Publicado por Editions Universitaires, París, 1964.
- ANDREOTTI, Libero y COSTA, Xavier (Editores) *Situacionistas*, Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona, 1996.
- AGENOT, BESSIERE, GOKTEMA, KOSHNER, *Teoría Literaria*, Siglo XXI, México, 1993.
- ASTERIO, Miguel del Brío Mateos, *Lenguaje y pensamiento de la fenomenología de Merleau-Ponty*, Tesis doctoral del Departamento de Metafísica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- AZÚA, Felix de, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Biblioteca de Estudios Contemporáneos, Editorial Pamiela argitalextea. Pamplona-Iruña, España, 1979-1991.
- BAEZA, Hernán, «Martín Buber» Revista *Alcione*, No. 9, Santiago de Chile, 2000.
- BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, México, 1999. Traducción de: Jorge Ferreiro. Título original: *L'intuition de l'instant*, Éditions Stock, París, 1932.
- BAJTIN, Mijail, «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria», en *Teoría y estética de la novela*, Tecnos, Madrid, 1997.

- BARTHES, R. *O grau zero de escritura*. São Paulo, Cultrix, s/d. P. 12.
- BARTRA, Roger, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Pre-textos, Valencia, 2004.
- BEAUVOIR, Simone, *Jean-Paul Sartre versus Merleu-Ponty*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1969. Traducción de Aníbal Leal.
- BECKETT, Samuel, *Textos para nada*, Cuadernos Marginales 22, Tusquets Editor, Barcelona, 1971. Primera edición de Editions de Minuit, Francia, 1958.
- BENJAMIN, Walter, «Sobre algunos motivos de Baudelaire», *Arte y literatura*, Editorial Sudamericana, Madrid, 1984.
- BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones 2 (Baudelaire), Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Taurus, Prólogo y traducción de Jesús Aguirre, 1984.
- BODEI, Remo, *Las lógicas del delirio*, Razón, Afectos y Locura. Cátedra, colección Teorema, Madrid 2002. Traducción de Pepa Linares. Título original: *Le logiche del delirio*. Ragione, affetti, follia. Gius, laterza & Figli Spa, Roma, 100.
- BOSI, Alfredo, *Historia concisa de la literatura brasileña*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996.
- BRODSKY, Joseph, *Del dolor y la razón* (Ensayos), Ediciones Destino, Colección Àncora y Delfín. Vol. 899, Barcelona, 1995. Traducción de Antoni Martí García.
- BUARQUE de Holanda, Sergio, *Raíces del Brasil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- BUBER, Martín, *Yo y Tú*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994.
- CÂNDIDO, Antonio; CASTELLO, Abelardo J., *Presença da Literatura Brasileira*, São Paulo, Editorial Difel, 1984. Tres tomos.
- CESERANI, Remo, *Introducción a los estudios literarios*, Crítica, Barcelona, 2004.
- CONTE, Rafael, *La leyenda de Debord*, *El País*, 16 de diciembre de 2006.
- CRAGNOLINI, Mónica, *Melancolía y alteridad, Una aproximación derridiana al tema del otro*. Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras Seminario para la carrera de Filosofía Prof: Mónica B. Cragnolini Segundo semestre de 2002.

- DEBORD, Guy, *Panegírico*, Arena Libros, Barcelona, 1999.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 1999.
- DEBORD, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- DE MAN, Paul, *El concepto de ironía*, Eutopías 2ª. Época, Editorial Episteme, España.
- DE VENTÓS, Rubert X. *De la modernidad*, Ensayo de Filosofía Crítica, Ediciones península, Barcelona, 1980.
- FORTUNA, Carlos: «Simmel e as cidades históricas italianas», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, no. 67, Dezembro 2003, Coimbra, Portugal.
- GERALDO V. DE MORAES JOSÉ, *Cidade e cultura urbana na Primeria República*, Atual Editora, Brasil, 1995.
- GADAMER, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, Introducción de Rafael Argullol, Edit. Paidós (I.C.E – U.A.B.) Pensamiento Contemporáneo 15, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1991. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Título en alemán: *Die Aktualität de Schönen*. Publicado en alemán por Philipp Reclam, jun., Stuttgart.
- GADAMER, H-G.: *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- GADAMER, H-G., *Hermenéutica de la modernidad. Conversaciones con Silvio Vietta*. Título original: *Hans George Gadamer und Silvio Vietta: Im Gespräch*, Wilhelm Fink Verlag. Manchen/Germany, 2002.
- GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Editorial Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1990. Traducción de Carlos Thiebaut. Título original, *Ways of worldmaking*, Hackett Publishing Company, 1978.
- GURMÉNDEZ Carlos, *Teoría de los sentimientos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981. Primera edición 1981.
- GURMÉNDEZ, Carlos, *Crítica de la Pasión Pura I y II*, FCE, México, 1989.
- GURMÉNDEZ, Carlos, *La melancolía*, Austral, Espasa Calpe, España, Madrid, 1994.
- HEIDEGGER, Martín, *Caminos de Bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

- HEIDEGGER, Martín, *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002.
Traducción de Ives Zimmermann. Título original: *Unterwegs zur Sprache*, Verlag Günter Neske. Pfullingen, 1959.
- HEIDEGGER, Martín, *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- HERRANZ, Pascual Carmen, *Los sabios del Talmud*, Riopiedras, Barcelona, 1997.
- ISER, Wolfgang, «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias», *Teorías de la ficción literaria*, Compilación de textos, traducción y bibliografía de Antonio Garrido Domínguez, Editorial Arco Libros, S. L., Madrid, 1997.
- JAMES, William, «Concepción de la verdad según el pragmatismo», *Teorías de la verdad en el siglo XX*, Tecnos, Madrid, 1997. Editores: Juan Antonio Nicolás y María José Frápolli.
- JAMES, William, *Las variedades de la experiencia religiosa*, Ediciones península, Barcelona, España, 1986.
- JANKELEVITCH, Wladimir, *La ironía*, Taurus, Madrid, 1986.
- JAUSS, Hans Robert, «El lector como instancia de una nueva Historia de la Literatura», *Estética de la Recepción*, compilación de textos y bibliografía de J. A. Mayoral, Editorial Arco/Libros, Madrid, 1987.
- KNABB, Ken, *Situationist International Anthology*, Knabb, Ken, Berkeley, 1991.
- KRISTEVA, Julia, *El sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, Venezuela, 1991.
- LAÍN, Entralgo Pedro, *La empresa de ser hombre*, Taurus, Madrid, 1958.
- LAÍN, Entralgo Pedro, «La naturaleza humana: Revisión de un concepto», *¿Qué es el hombre?*, Revista *Ciencias del Hombre*, Cuaderno no. 6, Instituto de Ciencias del Hombre, Madrid, 1986.
- LE BRETON, D.: *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix-Barral, 1999.

- LE CORBUSIER, *Principios de Urbanismo*, Editorial Ariel, Reimpresión 1999. Título original: *La Charte d' Athènes, Collection forces vives*, Éditions de Minuit París, 1957.
- LE CORBUSIER, *Los tres establecimientos*, Editorial Poseidon, Barcelona, 1981. Título original: *L'urbanisme destroys établissements humains*. Primera edición en castellano por Poseidon, Buenos Aires, 1964, traducción de Albert Junyent.
- MILLÁS, Juan José, «Escribir», Artículo del Viernes 3 de noviembre de 2000, Diario *El País*.
- MITCHELL, William J., *E-topía, Vida urbana, Jim; pero no la que nosotros conocemos*. Traducción de Fernando Valderrama, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001. Título original: *E-topia: «Urban life, Jim-but not as we know it»*, 1999 Massachusetts Institute of Technology.
- NEUMANN, Eckhard, *Mitos de artista*. Estudio Psicohistórico sobre la creatividad, Tecnos, Madrid, 1992. Traducción de Miguel Salmerón Infante. Título original: *Kunstlermyten, Eine psycho-historische, Studie über Kreativität*, Campus Verlag GMBH, Frankfurt am Main, 1986.
- PENDERGRAST, Mark: *Historia de los espejos*, Ediciones B, Vergara. Traducción De Ma. Eugenia Ciocchini, Barcelona, 2003.
- RAMAN Selden, *La teoría literaria contemporánea*, Editorial Ariel, España, Barcelona, 1987.
- RAMONEDA, Josep, «Río y São Paulo, melancolía y desmesura», *El País*, domingo 28 de agosto de 2005.
- SARTRE, Jean-Paul, (1965) *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Alianza Editorial, Madrid, 1973. Traducción de Mónica Acheroff. Título original *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, París.
- SCHIFFTER, Frédéric, *Contra Debord*, traducción Julio Díaz y Carolina Meloni, Melusina, Barcelona, 2005. Título original: *Contre Debord*.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte*, Biblioteca Edaf, España, Madrid, 2001.

- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Aguilar, Buenos Aires, 1960.
- SIMMEL, George, «Las grandes urbes y la vida del espíritu», *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Editorial Península, 1996.
- SLOTERDIJK, Peter, *Extrañamiento del mundo*, Valencia, Pre-Textos, 1998.
- SMITH, Peter, *El caos*, Cambridge University Press, Madrid, 2001.
- STEINER, George, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.
- STEINER, George (1959) *Tolstoi o Dostoievski*, México, Ediciones Era, 1968.
- SZASZ, T., *El mito de la enfermedad mental*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.
- VALDÉS, J. Mario, «Paradigma teórico para comentarios hermenéuticos», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Volumen XVI, No. 3 Primavera de 1992.
- VVAA, *Pasiones literarias*, Edición de Mónica Monteys, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2001.
- VATTIMO, G.: *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994.

3. Existencialismo

MERLEAU-PONTY, Maurice, (1948) *Sentido y sin sentido*, Ediciones Península, Barcelona, 1977. Traducción de Narcís Comadira.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964) *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986. Traducción de Jorge Romero Brest.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1969) *La prosa del mundo*, Taurus, Madrid, 1971. Traducción de Francisco Pérez Gutiérrez.

SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1949, Traducción de Aurora Bernárdez.

SARTRE, Jean-Paul, *El escritor y su lenguaje y otros textos. Situations IX*. Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina, 1973. Traducción de Eduardo Gudiño Kieffer. Edición original *Situations IX*, Mélanges Editions Gallimard, París, 1972.

SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura? Situations II*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1962. Traducción de Aurora Bernárdez. Edición original *Situations II*, Gallimard, París, 1948.

SARTRE, Jean-Paul, *La imaginación*, Editorial Sudamericana, Los grandes pensadores, Madrid, 1973. Traducción de Carmen Dragonetti. Título original *L'Imagination*.

4. Hasidismo

HERRMANN, Siegfried, (1980) *Historia de Israel. En la época del antiguo testamento*, Ediciones Sígueme en la colección de biblioteca de estudios bíblicos, Salamanca, España, 2003.

LEVINAS, Emmanuel, *Cuatro lecturas talmúdicas*, (1968) Traducción de Miguel García-Baró, Riopiedras, Barcelona, 1996.

SCHOLEM, Gershom (1970) *Conceptos básicos del judaísmo. Dios, Creación, Revelación, Tradición, Salvación*, Trotta, Madrid, 2000. Traducción de José Luis Barbero.

SCHOLEM, Gershom, (1974) *Las grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, Barcelona, 1996. Traducción de Beatriz Oberländer.

SCHOLEM, Gershom, (1983) *Los nombres secretos de Walter Benjamín*, Trotta, Madrid, 2004. Traducción de Ricardo Ibarlucía y Miguel García-Baró.

El Talmud, Tratado de Berajot (1, 2) Proyecto Hebraico del Grupo Alef-Jofmá y Editorial Edaf, Madrid, 2003 y 2004.

5. Textos literarios

ASUNCIÓN Silva, José, *De sobremesa*, Madrid, Hiperión, 1996.

AUDEN, W. H., «El poeta y la ciudad», *La mano del teñidor*, Barcelona, Barral Editores, 1974.

CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, edición Ebooket. En <http://www.librosgratisweb.com/pdf/camus-albert/el-mito-de-sisifo.pdf>, pp. 3-4. Consultado en junio de 2008.

CAMUS, Albert, *Calígula* en <http://www.sorrowultimolibro.blogspot.com/2007/03/albert-camus.html>. Consultado en junio de 2008.

CHARBONNIER, Georges, *El monólogo del pintor*, París, 1959.

DOSTOYEVSKI, Fedor, *Crimen y castigo*, Barcelona, Ediciones Zeus, 1971.

DOSTOYEVSKI, Fedor, *Obras completas*. Tomo III (1879-1881) Aguilar ediciones, Madrid, 1950, 1968.

ELIZONDO, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Editorial Cátedra, Madrid, 2002.

FREUD, Sigmund. *La Histeria*. Alianza Editorial, Madrid, 1969. Título original: *Hysterie*. Traductor: Luis López-Ballesteros y de Torres.

GUIMARÃES Rosa, João (1963) *Gran Sertón: Veredas*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

JOYCE, James, *Retrato del artista adolescente*, Narrativa Actual RBA, Barcelona, 1994. Traducción de Dámaso Alonso.

- JOYCE, James. *Stephen Hero: part of the first draft of A portrait of the artist as a Young Man*, edited with an introduction by Theodore Spencer. London, Jonathan Cape, 1950.
- LAFARGUE, Paul, *El derecho a la pereza*, consultado en junio de 2008 en <http://www.marxists.org/espanol/lafargue/1880s/1883.htm#topp>.
- PAZ, Octavio, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1998.
- PAZ, Octavio, *La llama doble*, Seix Barral, México, 1999.
- PÉREZ DEL RÍO, Eugenio G. *La muerte como vocación*, En el hombre y en la literatura, Editorial Laia, Barcelona, 1994.
- PESSOA, Fernando, *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1991. Traducción de Ángel Crespo.
- POE, Edgar Allan, «El hombre de la multitud», *Cuentos*, Volumen 2, Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- TOLSTOI, León, *Resurrección*, Madrid, Ediciones Aguilar, 1981. Tomo III.
- UNAMUNO, Miguel de: *El sentimiento trágico de la vida* en Obras, vol. 11 p. 1171, Ed. Aguilar, Madrid, 1942.
- VERÍSSIMO, Erico (1905) *Solo de clarineta*, Portoalegre, Brasil, Editora Globo, 1974.
- VICENS, Josefina, *El libro vacío*, UNAM, México, 1987.
- WOOLF, Virginia (1977) *Diario íntimo I, II y III*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994. Traducción de Laura Freixas.
- WOOLF, Virginia (1927) *Al faro*, Editorial Planeta deagostini, S. A., Barcelona, 2003. Traducción de Carmen Martín Gaité.
- SARTRE, Jean-Paul, (1938) *La náusea*, Editorial *El País*, Clásicos del siglo xx, Madrid, 2002. Traducción de Aurora Bernárdez. Edición original *La Nausee*, Gallimard, París, 1938.
- SARTRE, Jean-Paul, (1964) *Las palabras*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1964. Traducción de Manuel Lamana. Título original *Les mots*, Gallimard, París.

