



Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
Facultad de Filosofía y Educación
Departamento de Filosofía

***Literatura pensante* en Clarice Lispector: acercamientos desde el pensamiento
de Jaques Derrida y Roland Barthes**

MEMORIA PARA OPTAR AL TITULO DE PROFESOR DE FILOSOFÍA.

AUTOR: ARIEL ANDRÉS INOSTROZA PÉREZ
PROFESORA GUÍA: MARCELA RIVERA HUTINEL

SANTIAGO DE CHILE, AGOSTO DE 2020.



Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
Facultad de Filosofía y Educación
Departamento de Filosofía

***Literatura pensante* en Clarice Lispector: acercamientos desde el pensamiento
de Jaques Derrida y Roland Barthes**

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE FILOSOFÍA.

AUTOR: ARIEL ANDRÉS INOSTROZA PÉREZ
PROFESORA GUÍA: MARCELA RIVERA HUTINEL

SANTIAGO DE CHILE, AGOSTO DE 2020.

Anexo 1: AUTORIZACIÓN PARA REPRODUCCION SIBUMCE

Se solicita esta autorización a los autores de la investigación con el fin de alojar y publicar el trabajo en el Repositorio Digital SIBUMCE, a fin de dar libre acceso electrónico a las tesis, memorias y seminarios generados en la UMCE y así contribuir a su difusión, preservación digital y mayor visibilidad en la comunidad académica y público interesado.



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACION
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – DIRECCION DE INVESTIGACION



IDENTIFICACION DE TESIS/INVESTIGACION

Título de la tesis, memoria o seminario : Lectura pensante en Claua Lispector: acercamientos desde el pensamiento de Jacques Derrida y Roberto Santos

Fecha : 31 de agosto del 2020

Facultad : Facultad de Filosofía y Educación

Departamento : Departamento de Filosofía

Carrera : Pedagogía en Filosofía

Título y/o grado : Profesor de Filosofía

Profesor guía/patrocinante : Monela Rivera Hurtado

AUTORIZACIÓN

Autorizo a través de este documento, la reproducción total o parcial de este trabajo de investigación para fines académicos, su alojamiento y publicación en el repositorio institucional SIBUMCE del Sistema de Bibliotecas UMCE.

Nicol Jaramilla Pérez
NJP

Nombre/Firma

Nombre/Firma

Nombre/Firma

Nombre/Firma

Nombre/Firma

Nombre/Firma

Santiago de Chile, 31 de Agosto 2020

Imprima más de una autorización en caso de que los autores excedan la cantidad de firmas para este documento

A las que escriben poesía a escondidas.

Agradecimientos

Quiero agradecer, y ofrendar, esta Memoria al club de lectura “Tía Raca”, compañeras atentas y cariñosas que me ayudaron a soportar viva, a puro amor y militancia, las dificultades sociales y económicas propias del sistema educacional de nuestro país.

También agradecer a mi madre, Cecilia, que en mi niñez siempre me alentó a conservar el interés por la escritura a pesar de las burlas de los demás. A Felipe Pizarro, Matías Marambio y Elio Pardo, quienes me iniciaron en la lectura de Clarice Lispector y facilitaron el acceso a varios de los textos que construyen este trabajo. Y, finalmente, a mi profesora guía en este proceso por su dedicación, comprensión, confianza e insistencia en estas anomalías.

Tabla de Contenido

i.	Agradecimientos.....	6.
ii.	Tabla de Contenido.....	7.
iii.	Resumen.....	8.
iv.	Introducción.....	9.
v.	“ <i>Na verdade Clarice Lispector</i> ” (primeros registros de un proceso formativo y pequeños destellos filosóficos).....	13.
vi.	“ <i>Perto do coração selvagem</i> ” (escribir el pensamiento, la poética inaugural de Lispector).....	26.
vii.	“ <i>A páixo segundo G. H.</i> ” (modos de enfrentar la Náusea y el paso filosófico en Clarice Lispector).....	39.
viii.	Conclusión.....	74.
ix.	Referencias Bibliográficas.....	75.
x.	Anexos.....	78.

Resumen

Esta memoria se propone rescatar la condición pensativa del trabajo literario de Clarice Lispector, recogiendo la clave entregada por el filósofo brasileño Evando Nascimento (2012), que se acerca a la narrativa de Lispector reconociendo en esta obra fundamental de la literatura latinoamericana contemporánea la emergencia de una particular “literatura pensativa”, que invita a repensar las fronteras entre la literatura y la filosofía.

Nuestro objetivo es releer algunas obras de Lispector, guiadas principalmente por Nádía Battella Gotlib y Carolina Hernández Terrazas, para posibilitar un cruce con los marcos conceptuales que se establecen en los textos de Roland Barthes y Jacques Derrida, centrándonos en el modo en que estos autores piensan la experiencia de la literatura como un lugar intensivo de reflexión sobre lenguaje. Situándonos en esta interfaz entre lo literario y lo filosófico, buscamos hacer visible el cruce entre la concepción de la escritura y la lectura que se desprenden de textos como “El paso filosófico de Roland Barthes” (Milner, 2004) y “La farmacia de Platón” (Derrida, s. f.), y el pensamiento de la escritura y la lectura que se puede vislumbrar, principalmente, en su obra *La pasión según G. H.*

Nuestro principal objetivo sería poder examinar como, desde cierto gesto poético frente al trabajo escritural establecido por Lispector, se produce una escritura que permite una profunda reflexión en torno a los límites representacionales de la Idea y la experiencia sensible.

Palabras clave: Lispector, Filosofía, Literatura, Escritura, Náusea

Introducción

Esta memoria pretende relavorizar la obra de Clarice Lispector (1920-1977), escritora brasileña de la *Generación del 45*, entendiendo que su “literatura pensante” —como la llama Evando Nascimento— constituye una clave para ingresar a las discusiones filosóficas de su época en torno al lenguaje. Se procura, así, reparar cierta invisibilización de esta figura femenina en la cultura del siglo XX que, como otras escritoras de su tiempo, quedó tras las bambalinas de los grandes nombres del *Boom Latinoamericano*¹. Como señala Verónica Boix, en una nota dedicada a cuestionar la exclusión de una serie de escritoras excepcionales del así llamado *Boom*, “Clarice Lispector es una de las escritoras que reúne todas las condiciones para ser incluida, pero quedó afuera (...) Alcanza con leer *Agua viva* para comprender la desmesura de una voz que busca la materia viva del lenguaje” (2020).

A través de una revisión de su obra, centrada principalmente en los títulos *Cerca del corazón salvaje* (*Perto do coracao selvagem*, 1944) y *La pasión según G.H.* (*A Paixão segundo G.H.*, 1964) y sustentada en el rescate crítico que presentan, por un lado, la tesis doctoral de Carolina Hernández Terrazas, *La Náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector* (2008), y, por otra parte, la biografía literaria realizada por Nadia Battella Gotlib, *Clarice, una vida que se cuenta* (2007), expondré cómo la autora brasileña, en sus planteamiento acerca del ejercicio escritural, parece estar pensando los límites del lenguaje en una clave cercana a la que estarían trabajando algunos pensadores de la filosofía francesa contemporánea, Barthes y Derrida, principalmente. Se evoca, de este modo, una escena de pensamiento, la memoria de Mayo del 68, y el papel ejercido por los intelectuales de la llamada izquierda académica francesa en un movimiento político que no está exento de una

¹ Así lo destaca Verónica Boix en su nota “El boom, un modelo para desarmar”, publicado en *El Clarín* el 8 de marzo de este año: “Con el tristemente célebre nombre de «lector hembra», Julio Cortázar designó a los lectores pasivos que no aceptaban desafíos. Más allá del obvio menosprecio, la asociación deja a la vista los prejuicios que existían en la sociedad patriarcal del siglo XX. No es de extrañar, entonces, que ninguna mujer haya formado parte del llamado «boom latinoamericano». Así y todo, hoy sería imposible pensar la literatura actual —y la inusitada vitalidad que le imprimen las mujeres— sin antes hablar de las escritoras latinoamericanas que a mediados del pasado siglo ya daban vuelo a las letras con formas transgresoras, subjetividades nuevas y emociones complejas”.

pregunta por la necesaria revolución *en* el lenguaje, por la búsqueda de una “palabra liberada”: “Por primera vez, una revolución social se vuelve un fenómeno del lenguaje, que resulta al mismo tiempo un desafío político” (Sánchez-Prieto, 2018, p. 3).

Siguiendo la lectura que Gotlib y Hernández hacen de las obras señaladas, aunque recurriendo también a otras publicaciones y críticas que ha suscitado la firma de Lispector, nos detendremos en la manera en que la escritora se plantea ante el ejercicio escritural, reconociendo allí la aparición de una profunda reflexión, de indudable relevancia filosófica, en torno al lenguaje. Nuestra hipótesis de trabajo es que dicha reflexión tiene claros vasos comunicantes con la pregunta por el lenguaje y la literatura que se desarrolla en Francia en los años sesenta². De modo que, si hacemos un mapeo de los procesos revolucionarios que orbitan la explosión del Mayo francés, hallaremos que los cuestionamientos de escritores e intelectuales a los fundamentos y prácticas del canon literario heredado, pero sobre todo, de la institución misma del lenguaje, podrían ser perfectamente reconocidos en la narrativa y reflexión de Lispector. Al punto que su obra puede otorgarle legibilidad a tales desplazamientos críticos. Para bosquejar este encuentro entre literatura y pensamiento, primero estableceremos una suerte de contexto biográfico, en miras de reconstruir el tono de su primera novela, para finalmente enfocarnos más profundamente en las potencias filosóficas reconocibles en algunas de sus obras más elogiada.

La estructura de la memoria es la siguiente:

En el primer capítulo, *“Na verdade Clarice Lispector”* (*primeros registros de un proceso formativo y pequeños destellos filosóficos*), se planteará un recorte biográfico, basado principalmente en el texto de Gotlib, en busca de ciertos antecedentes que pudieron incidir en el modo en que Lispector enfrenta la experiencia de la escritura, como también señalar los primeros registros del carácter pensante de la misma.

² “Lenguaje y literatura”, cabe recordarlo, es el título de un señero ensayo de Michel Foucault, título de una conferencia dictada en Bélgica en 1964. “La literatura, en sí misma —afirma allí Foucault— socavada en el interior del lenguaje (...) una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo” (1996, p. 66).

En el segundo capítulo, *“Perto do coração selvagem”* (*escribir el pensamiento, la poética inaugural de Lispector*), aún centrándome en el texto de Gotlib, ingresaremos a las lecturas críticas que provoca su primera obra, *Cerca del corazón salvaje*, y que servirán de muestra para dilucidar una «poética de Clarice Lispector» que la acompañara durante toda su producción literaria y en cuya intensiva reflexión acerca de la palabra literaria se basa la potencia filosófica de su obra exhibida en esta memoria. Haciendo una revisión de los cuentos que anteceden esta producción, y poniendo especial interés en el del epígrafe de Joyce con la que la autora inicia su novela y las comparaciones que ofrecen distintos críticos entre los temas y estructuras de ambos textos, es que destacaremos la intención de la escritora brasileña en narrar un momento de “éxtasis” o “epifanía” producido en la reflexión interior, suponiendo una propuesta de la escritura como una insistente búsqueda por una materia inicial de la palabra.

En el tercer y último capítulo, *“A páixo segundo G. H.”* (*modos de enfrentar la Náusea y el paso filosófico en Clarice Lispector*), centraremos nuestro estudio en la lectura que hace Hernández, en parte de su tesis doctoral, de la novela *La pasión según G. H.*. Esta parte más extensa de la memoria contará de tres momentos: en el primero se intentará señalar como el carácter pensante de la literatura de Lispector, revisado anteriormente, va evolucionando hasta llegar a la producción de este libro. De la mano del trabajo de Hernández, *La Náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector* nos abocaremos a pensar una clave de lectura «existencialista» de su escritura. Luego en un segundo momento, profundizando en la operación crítica que le otorga cierta relevancia al tratamiento al tratamiento del concepto de Náusea por parte de Lispector, intentaremos precisar como la náusea lispectoriana se acercaría a la manera en que Barthes trabaja el mismo concepto sartreano. Finalmente, intentaremos posibilitar un acercamiento entre la obra de Lispector y cierta teorización que Derrida ofrece en torno al problema de la escritura. Al plantear esta lectura de dicha novela de Lispector, buscaremos dar cumplimiento, si no a la investigación, que permanece abierta, al menos a la apuesta interrogativa de esta Memoria, abriendo

paso a su conclusión: existe un gesto pensativo en la escritura de Lispector, que permite establecer una aproximación filosófica de su obra, estableciendo nexos entre el pensamiento francés contemporáneo y sus propias reflexiones entorno a la experiencia del lenguaje y la escritura.

La lectura propuesta en estos tres capítulos no buscará articular una respuesta «de» Clarice Lispector a las discusiones filosóficas que aparecen paralelamente en torno al lenguaje, sino que mostrar cómo, a través de su propuesta literaria, concibe una producción donde aparecen preguntas y desplazamientos críticos similares, que vuelven legítima la posibilidad de pensar *con* ella. Si bien las propias lecturas de Lispector permitirán pensar que en ella existe un diálogo con la filosofía (a lo largo de la Memoria señalaremos el acceso que ella tuvo a alguna bibliografía filosófica), nuestra intención es rescatar su obra en su carácter propio, es decir, singular, como un misterio de la lengua que nos permite experimentar, en la lectura de sus obras, los límites y posibilidades que enfrenta el lenguaje cuando se torna escritura literaria.

“Na verdade Clarice Lispector”

(primeros registros de un proceso formativo y pequeños destellos filosóficos)

“En las dos últimas décadas de su vida, Clarice adoptó diferentes fechas de nacimiento. Aunque algunos documentos continúan fieles al año de 1920 y aunque la crítica adoptó, durante largo tiempo el de 1925, Clarice usó las fechas de 1921, 1926 y 1927...” (Gotlib, 2007, p. 78).

¿Qué sabemos sobre Clarice Lispector? Después de adelantar que nuestra intención es señalar algunas apreciaciones sobre la condición pensante de su escritura, apostando por un rescate de la potencia de su palabra literaria en una clave sumamente significativa para la filosofía, próxima a ciertos pensadores de la escena cultural del Mayo francés, en este primer capítulo nos abocaremos a la contextualización de su obra y a justificar el recorte bibliográfico que organiza el presente trabajo.

Este capítulo, no obstante, no busca construir una biografía, sino que recoger apreciaciones que han utilizado teóricos de distintas formaciones académicas para poder dar contexto a ciertas potencias (filosóficas y psicoanalíticas, especialmente) que nos asaltan en su obra y que fundamentan el valor de su rescate. El objetivo de esto es proponer un retrato de una primera formación intelectual de la escritora, para luego poder enfocarnos en los contextos que acompañaron la producción de las obras en las que se centra esta Memoria: *Cerca del corazón salvaje* y *La pasión según G.H.*. Así la mirada crítica con la que examinaremos los textos tendrá en consideración ciertos antecedentes que, fundamentados en la biografía literaria de Nádía Battella, *Clarice, una vida que se cuenta*, permitirán indagar en aquellos momentos que resultan significativos para situar a Lispector en una discusión filosófica por los límites de la representación en el lenguaje y cómo estos son experimentados en el ejercicio escritural. En este momento del texto, pretendo que nos hundamos en los nebulosos primeros años de la escritora, que son, al parecer, el crisol de varias de las semillas de donde surgirán los misterios de Clarice Lispector y su potencia literaria.

El nacimiento de Clarice Lispector es en sí una incógnita, ya que este y sus primeros días estarían marcados por el desplazamiento constante de su familia, en un principio cruzando el atlántico para sobrevivir y posteriormente buscando una mejor vida a través del Brasil. En su adultez, debido a la profesión de su esposo, este modo de habitar en una permanente migración seguiría siendo parte de su vida, al menos por un tiempo.

En un intento por comenzar a despejar las incógnitas biográficas de Lispector, y según cuenta la biografía, deseo señalar un primer momento de su travesía familiar iniciada en Ucrania:

“Existe, en verdad, un documento colectivo de la familia: un pasaporte ruso expedido en el consulado de Rusia en Bucarest (Rumania) cuando viajaban hacia el Brasil, el 27 de febrero de 1922, que fue traducido al francés y al portugués, en donde figuran los nombres de cinco personas de la familia Lispector, con sus respectivas edades: Pinkhous (Pedro), de 37 años; Mania (Marieta) de 31; Lisa (Elisa) de 9; Tania, de 6; Haia (Clara, de allí Clarice) de 1 año.” (Gotlib, 2007, p. 77).

Del documento mencionado existirían dos versiones que difieren ligeramente de la fecha exacta, pero coinciden en el lugar de su nacimiento: Chechelnik, ubicación probablemente circunstancial, ya que sus padres, originarios de Teplik, comenzaron su desplazamiento poco después de 1917, huyendo del impacto de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa.

A pesar de esta vacilación de la data, ambos documentos coinciden en indicar 1920 como el año de nacimiento de la autora, dejándonos cierta sensación de certeza, a pesar de que la misma Lispector se dedicaría en vida a difuminarla. Así rescata Gonzalo Aguilar en su texto *La intensidad de los perros vagabundos: Introducción a La hora de la Estrella*:

“La novela salió a la venta en marzo de 1977, meses antes de que su autora muriera de cáncer en un Hospital de Río de Janeiro, el 9 de diciembre. Aunque había cierta confusión sobre su edad, que ella misma habría alentado y que las biografías después aclararía, cuando Clarice

murió tenía 57 años. Había nacido en Ucrania en 1920 y llegado con su familia a Maceió, en el nordeste de Brasil, con un poco más de un año de vida.” (Aguilar, 2015, p. 9).

Un detalle omitido en las citas anteriores, pero que sí se explora en la biografía literaria mencionada, y que aporta materiales para entender la relevancia de este debate biográfico, es que el desplazamiento de su familia pertenece a la historia de los desplazamientos forzosos, ya que habrían sido perseguidos por su ascendencia judía en el territorio ucraniano durante la segunda década del siglo XX. Dichas persecuciones, conocidas como pogromos, estarían enmarcadas en el contexto de la revolución rusa en Ucrania y eran llevadas a cabo principalmente por parte de fuerzas ucranianas nacionalistas. Estos eventos aparecen también en la tesis doctoral de Carolina Hernández Terraza, *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector*, la cual propone, además de señalar la importancia de la historia de exilio que precede a Lispector, que la imprecisión de su aniversario era producto y cifra de la experiencia de nacer “en fuga y en secreto”, moviéndose de Rusia a Maceió, el nordeste brasileño:

“Clarice nació en medio del viaje, cuando la familia emigraba ya hacia América, le fue dado el nombre de Haia. 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: (...) 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.” (Hernández, 2004, p. 26)

Con el tiempo la oficialidad establecerá a Clarice Lispector como nacida el 10 de diciembre de 1920 en Chechelnyk, Ucrania, y fallecida el 9 de diciembre de 1977 en Río de Janeiro, Brasil. Volviendo al texto de Gotlib y a la historia errante de la familia Lispector, se presume que la llegada de la familia a la costa brasileña sería en marzo de 1922.

“Llegaron a Brasil y se radicaron en el Nordeste: en Maceió, capital de Alagoas, donde tenían parientes. A pesar de ser la capital del estado, Maceió era una ciudad pequeña. Clarice tenía un año y dos meses: era marzo de 1922. Allí se quedaron tres años. De Alagoas se fueron a

Recife, donde deben haber llegado alrededor de 1925: Clarice tenía cuatro años". (Gotlib, 2007, p. 83).

Ayudados por parientes paternos que habían emigrado previamente, establecieron el primer hogar fijo para Lispector en Maceió, la pequeña capital del estado de Alagoas, por al menos tres años. Posterior a ello, se mudarían a la capital de Pernambuco, instalándose en Recife por otros nueve años en el Nordeste, antes de mudarse a Río de Janeiro.

La biografía de Lispector, y ella misma en algunas entrevistas, pone especial interés en esta primera infancia, marcada por tres experiencias de profunda importancia para la filosofía contemporánea: la de la orfandad, la de la pobreza y la de la lengua.

En primer lugar, la orfandad: durante estos años de infancia en el Brasil, fallece la madre de la escritora, dejando su cuidado repartido entre sus hermanas mayores y alguna tía, rara vez recordada por la autora, pero, tal vez, retratada en sus historias como una mujer cruel y católica. La biografía de Lispector, como también lo hace la escritora en vida, reconoce cierto abandono en su niñez, o más bien, cierta ausencia de los adultos, lo que generó un primer vínculo con la literatura, con el acto de leer, con la capacidad de sumergirse, escapar o simplemente mantenerse ocupada a través de los libros³.

En segundo lugar, la pobreza: durante estos años la escritora y su familia vivieron en las regiones más pobres del Brasil, y por defecto, las mayormente criminalizadas, precarizadas y marginalizadas por un gobierno central. La importancia

³ Para la relación entre infancia y lectura, puede confrontarse el texto de Lyotard que lleva ese mismo nombre: *Lecturas de infancia*: "[La infancia] puebla el discurso. Éste no deja de alejarla, es su separación (...) Ella es su resto. Si la infancia permanece en [esa pérdida], es porque habita en el adulto, no a pesar de eso. Blanchot escribía: *Noli me legere, no me leerás. Lo que no se deja escribir, en lo escrito, llama quizás a un lector que no sabe ya leer o no sabe todavía*: ancianos, niños del jardín de infantes, disparatando sobre su libro abierto" (1997, s.n.).

de esto, desde la perspectiva crítica, radica en cómo su obra está ligada a un imaginario marginal brasileño y con cierta sensibilidad específica al mismo⁴.

En tercer lugar, la lengua: habrá que interrogarse cómo su niñez influye en el lenguaje de Lispector, creciendo como hija de padres judíos y ucranianos, aprendiendo portugués al paso que ella crecía y que se desplazaban por el nordeste de Brasil. Los críticos pondrán atención a su origen, al lenguaje con el que habla y con el que escribe, haciendo aparecer mitos alrededor de ella. Gotlib escribe estas palabras en la parte de su biografía dedicada a explorar los posibles hechos de esta etapa de la autora:

“Estas son las tres lenguas que marcaron la vida de Clarice.

La primera, la lengua portuguesa que fue su lengua materna, ya que llegó a Brasil con 15 meses. Fue esa la lengua que comenzó a hablar y a escribir. Curiosamente, dejando emerger en el habla, a veces, un acento nordestino.

Otra lengua, el ruso, que era la lengua de sus padres. No han de haberle enseñado el ruso a la niña, pues la niña no hablaba ruso, ni había en la casa libros en ruso. *Mi padre luego empezó [...] a hablar portugués*, afirma Clarice. Y dice también: *Nací en Rusia, pero no soy rusa, no*.

La tercera no es la lengua ni de su país ni de sus padres. Es su propia lengua que está presa, y le causa, por ello, un defecto de dicción. Pero... como se sabía que Clarice había nacido en Rusia, se creó en torno de ello un mito: el “acento extranjero” de Clarice.” (Gotlib, 2007, p. 85).

Lo singular de este misterio, que lleva a los críticos a preguntar por la infancia y el origen de la autora, es que sobrevive durante toda su vida. La biógrafa intenta justificar parte de estos enigmas relatándonos un crecimiento en constante migración dentro de su tierra, retratando a Lispector como una constante extranjera. Pero, poniendo el acento en el problema más significativo para nuestro trabajo, centrándonos por tanto en la pregunta por la lengua de Lispector, habría que detenerse en la extranjería misma con la que ella habita el lenguaje mismo: ¿cómo fue que ella aprendió a hablar y leer el portugués? ¿En qué condiciones y movida por qué? Gotlib, al preguntarse por la infancia de la escritora, va más allá de lo puramente biográfico al centrar la atención en su lenguaje, en cómo este se constituye, retomando para ello la

⁴ Para un análisis del problema de la marginalidad en la escritura de Lispector, puede revisarse el ensayo de Villalobos-Ruminot, “Literatura y marginalidad I: sobre Clarice Lispector”

pérdida de su madre y su infancia en el nordeste, orfandad y pobreza reunidas, antes de que se estableciera en la capital del Estado de Río de Janeiro. Pareciera ser, desde lo indicado por Gotlib, que la primera relación con un lenguaje para Lispector está impregnada por la indefinición de una “lengua materna”. Si Lispector tiene una “lengua materna”, es una que se ha ido inventando a medida que es descubierta, o de otra forma, se constituye en una exploración.

La biografía ubica ahí a la familia en el año 1934, momento que Lispector, con unos 14 años, ingresaría al Colegio Sílvio Leite para terminar su educación secundaria en 1936, aunque la primera parte de su formación la cursó en la escuela Joao Barbalho (la biografía deduce que entre 1928 y 1929) y el Colegio Hebreo-Idiche-Brasileiro (1929 a 1933) en Pernambuco. Es durante el año 1935 que el padre de Lispector participa de la Federación sionista de Río de Janeiro, de la cual llega a formar parte del directorio ejecutivo.

“La familia compuesta ahora de cuatro personas —el padre y tres hijas—, se instala durante pocos meses cerca del Campo Sao Cristóvão, donde había muchas casa antiguas. Después fueron a vivir al barrio de Tijuca, ocupando parte de una casa en calle Mariz e Barros n°341, mudándose luego a una casa en la calle que actualmente se llama Albert Sabin (aún en Tijuca); dirección que consta en los documentos del padre cuando le pide al juez un certificado de edad de la hija en 1939: calle Lúcio de Mendoca 36, B, casa 3.” (Gotlib, 2007, p. 161).

Una vez finalizada su educación secundaria, Lispector inicia el proceso para poder estudiar derecho. Este paso por la abogacía consistiría en un curso de dos años, dictado por la Facultad Nacional de Derecho del Colegio Andrews y organizado por el Ministerio de Educación y Salud, que le permitiría, en 1939, comenzar en la Facultad Nacional de Derecho de la Universidad del Brasil tras una prueba de habilitación.

En 1940, durante el segundo año de carrera, fallece su padre, significando una nueva mudanza, aunque dentro de Río de Janeiro. Gotlib nos relata que, tras la dolorosa pérdida de quien habría sido una cercana y cariñosa figura paterna, la hermana del medio, Tania, quien se había mudado, se instala con su esposo en una

casa grande de la calle Silveira Martins del barrio Catete junto a su hermanas, Elisa y Clarice Lispector.

Uno de los primeros textos misteriosos, destacado por Gotlib, se trata de un artículo legal publicado un año después de la muerte de su padre. Aún durante su época universitaria, específicamente en el año 1941, escribe para una revista del cuerpo docente llamada *Época* un artículo de tres páginas bajo el título: “*Observaciones sobre el fundamento del derecho a castigar*”. Según la biografía, dicho texto se construiría a través de una serie de cuestionamientos por los límites de ciertos conceptos legales, divididos en dos grupos, el primero orbitaría en torno a la pregunta por el sujeto de castigo: ¿Quién es quién para castigar?, derivando en las preguntas ¿Qué es el crimen? o ¿El crimen existe como una unidad o cada crimen es un crimen en su particularidad? Y pensando en esa particularidad del crimen ¿Se producen sadismos o autoritarismos dentro de nuestra legalidad? El segundo grupo se organizaría en torno a la pregunta por los efectos del castigo: ¿Qué hace la pena? o ¿Qué produce la pena? Para preguntar: ¿Existe justicia a través de la pena o es solo violencia justificada aplicada al grupo de donde el crimen provendría?

Estos grupos de preguntas se organizarían en defensa de la siguiente tesis: “No hay derecho al castigo. Hay solo poder de castigar”, criticando a un aparato legal que ejerce esa función y se sustenta en la ignorancia de las condiciones sociales que producen el crimen. Gotlib relata que se encuentra, en otro artículo de Lispector, una nota respondiendo a una crítica, donde tildan el texto de “sentimental”, escribiendo: “Un colega nuestro calificó este artículo como “sentimental”. Quiero aclararle que el derecho penal mueve cosas humanas por excelencia. Solo se les puede estudiar, pues, humanamente.” Lispector (citada por Gotlib, 2007, p. 174)

De esto, su biógrafa escribe lo siguiente:

“Sentimental o no, la tónica del artículo no recae sobre la validez de los fundamentos del castigo, sino sobre su contrario: la imposibilidad de castigar en una sociedad enferma como la nuestra. El trecho final del artículo es el más fuerte, y curiosamente exhibe la imagen del dolor social

“disfrazado” por la morfina. Esa sociedad narcotizada por el hábito de los males disfraces —o mala conciencia— será una presencia constante en las narrativas de Clarice . Por la acción narrativa, la escritora intentará despertar la realidad de su «sueño malo». Y su penoso despertar será uno de los efectos más contundentes de los proyectos de Clarice.” (Gotlib, 2007, p. 174).

¿Qué es lo que llaman “sentimental” en Lispector? Ella defiende la perspectiva de su artículo como una lectura humana —es preciso, nos dice, “estudiar humanamente”— , sin embargo, algo más se asoma en la forma inusual de su texto, habría que destacar cómo el sentido inquisitivo del mismo añade una dimensión crítica al problema planteado. El texto, al plantearse como una pregunta insistente por los límites conceptuales de una terminología legal específica, logra hacer aparecer en su escritura un punto ciego de esta ecuación punitivista. Parafraseando a Gotlib, ella considera este ejercicio, el de dismantelar una idea a través de la pregunta por aquello que estaría quedando fuera de su definición (preguntar por lo que no se ve), como una constante definitiva en la forma en que Lispector desarrolla su literatura. Ese es el “sentimentalismo” de la escritora que, según la mirada convencional del derecho, representada en el colega al le dirige este cuestionamiento, estaría sobrando en una discusión por la legalidad.

Esa insistencia en el lenguaje por hallar una mejor significación de los conceptos, una mejor definición de los mismos, marca un inicio en el carácter poético que acompañará el resto de la literatura de Lispector y que permite un primer acercamiento a una forma pensante de su escritura. Esto a través de Roland Barthes. Dicho filósofo, en su ensayo *El placer del texto*⁵, presenta la siguiente definición:

"¿Cómo un texto que es del orden del lenguaje puede ser fuera de los lenguajes? ¿Cómo exteriorizar (sacar al exterior) las hablas del mundo sin refugiarse en una última habla a partir de la cual las obras serían simplemente comunicadas, recitadas? En el momento en que nombro soy nombrado: capturado en la rivalidad de los nombres ¿Cómo el texto puede "salir" de la guerra de las ficciones, de los sociolectos? Por un trabajo progresivo de extenuación. En primer lugar el texto liquida todo meta-lenguaje, y es por eso que es texto: ninguna voz (Ciencia, Causa, Institución) está detrás de lo que él dice. Seguidamente el texto destruye hasta el fin, hasta la

⁵ Cuyo título original es *Le plaisir du texte* publicado por Éditions du Seuil, París, en 1973.

contradicción, su propia categoría discursiva, su referencia socio-lingüística (su género); es "lo cómico que no hace reír", la ironía que no sujeta el júbilo sin alma mística (Sarduy), la cita sin comillas. Por último, el texto puede, si lo desea, atacar las estructuras canónicas de la lengua misma (Sollers): el léxico (exuberantes neologismos, palabras-multiplicadoras, transliteraciones), la sintaxis (no más célula lógica ni frase). Se trata, por transmutación (y no solamente por transformación), de hacer aparecer un nuevo estado filosófico de la materia del lenguaje; este estado insólito, este metal incandescente fuera del régimen y de la comunicación es entonces parte del lenguaje y no un lenguaje, aunque fuese excéntrico, doblado, ironizado." (Barthes, 1993, pp. 50-51)

Acá el filósofo habla de un tipo de literatura, o una forma de concebirla, que habilita la aparición de un nuevo lenguaje, similar al "sentimentalismo" presente en el texto legal de Lispector. Para Gotlib, el primer carácter filosófico de esta escritura emergente es la insistencia en la pregunta. Lispector, en aquel texto sentimental, estaría planteando que es en el ejercicio de cuestionar nuestro lenguaje que se puede llegar a comprender el alcance de conceptos más abstractos. Desde esa lectura, podemos hacer una línea con el reconocido texto sobre Lispector de Hélène Cixous, quien le dedica a la autora las siguientes palabras: "Ahí donde respiran las obras más exigentes, ella avanza. Pero, luego donde el filósofo pierde el aliento, ella continúa, va aún más lejos, más lejos que cualquier clase de saber." (1995, p.157)

La escritura empieza a plantearse como una pregunta por la escritura misma, esto se desprende del hecho de que aquello que es llamado "sentimentalismo" en el texto de Lispector es en realidad la incomodidad que expresa frente a la insuficiencia de la terminología legal disponible. Para ella, el problema es que las palabras que configuran la discusión legal, es decir, las palabras intentan *apresar* el asunto, intentan englobar conceptos demasiado "abstractos" como para pensarlos en ese nivel de universalidad. Habría que insistir, si el problema es la justicia, en una búsqueda por otro lenguaje. Cixous propone que esta inquietud de la escritura se traduce en la obra literaria de Lispector de la siguiente manera: "Pues quien escribe no sabe. Lo cual no impide a la escritura crear la verdad, aún sin saberlo, al igual que, a veces creamos la luz a tientas en la oscuridad y encontrando el cuerpo inesperado" (1995, p. 159).

Esta noción de una escritura que se concibe como una búsqueda, y que se posiciona *en* el lenguaje como un ejercicio de descubrimiento, serán centrales para el desarrollo de esta memoria. Ya volveremos a esto.

Por ahora, seguimos recuperando de Lispector los llamados años de su formación. Es también en estos años, aún en la facultad de derecho, que Lispector, después de diversos empleos entre los que figuran secretaria de un estudio jurídico y traductora de artículos científicos, comienza su trabajo periodístico. Esta faceta profesional de la escritora no solo es considerada relevante porque acompañó a la escritora por gran parte de su vida, sino que, tanto Gotlib como escritores y críticos contemporáneos a ella, señalan que es a través de este oficio que desarrolla un método de trabajo para su escritura. Se deduce que desde 1940 comenzaría como redactora en la Agencia Nacional, hasta 1942, cuando obtiene un carnet profesional de periodista al ser contratada por la misma institución.

“La principiante que trabaja como periodista tal vez desde 1940 o 1941 obtuvo su primer carnet profesional el 2 de marzo de 1942, cuando acaba de cumplir 21 años, siendo admitida con un salario mensual de 600.000 reales. Por fin, su actividad era reconocida oficialmente en una credencial de trabajo.” (Gotlib, 2007, p. 177)

Lispector es descrita como una intrépida y hábil periodista, ansiosa y deseosa de las historias que tiene la posibilidad de escribir, se cuenta de ella que cargaría sagradamente una libreta de anotaciones que le permitiría no perder nada ¿de qué? No perder nada, o no olvidar nada, de lo que piensa. En la biografía de Gotlib es un colega de esa época, Renar Pérez, quien indica que es a través de la necesidad constante que tiene de retener sus ideas, en el momento que aparecen, en su que hacer periodístico, que la lleva a “el descubrimiento de cuál debería ser su método de trabajo” (2007, p. 199)

El sistema de Lispector tendría dos momentos: un primer momento, donde algo (un pensamiento) surgiría, y donde la posibilidad de captarlo a través de la escritura en su libreta de anotaciones sería crucial, y un segundo momento, donde estas

anotaciones tendrían que ser organizadas en función del texto. Este sistema, según la misma autora, la acompaña por el resto de su vida y se traduce también a su labor literaria. En una de sus última entrevistas concedida a *Panorama*, en la ciudad de San Pablo, por el periodista Julio Lerne, cuenta:

J. L.: Clarice ¿cómo es que usted escribe? ¿existe algún horario específico?

C. L.: En general de madrugada, mis horas preferidas son las de la mañana.

J. L.: ¿Establece una hora?

C. L.: Cuatro y media, a las cinco. Fumando, tomando café, solitaria sin ninguna interferencia. Cuando estoy escribiendo alguna cosa anoto en cualquier momento del día o de la noche, cosas que me vienen. Lo que se llama inspiración ¿no es así? Ahora cuando estoy en el acto de concadenar las inspiraciones, ahí estoy obligada a trabajar diariamente.”⁶

También Hernández hace hincapié en esta metodología de la escritura de Lispector que, como busca también nuestro trabajo, parece señalar una matriz filosófica del mismo:

“La misma Lispector al escribir seguía, según Ida Vitale, el método de Wittgenstein: se llenaba de pedazos de papeles que mandaba a 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.” (2004, pp. 169-170).

Si bien en este pasaje solo se alcanza a visibilizar la comparación con otro pensador del lenguaje, como es Wittgesnstein, de manera técnica y sin mucha profundidad, esta misma cita en Hernández servirá, más adelante, para marcar el trasfondo filosófico de este ejercicio. Por ahora, esta cita subraya de todas formas que esta diferenciación de momentos en la escritura está cruzada por una intencionalidad reflexiva que podría ser mucho más significativa que un mero método escriturario.

En esta forma de describir sus procesos de escritura, pareciera que Lispector estaría señalando algo crucial: el momento en que un pensamiento se vuelve escritura ¿Cuáles son los procesos que hay detrás de ese movimiento? El gesto de Lispector

⁶ Entrevista disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=E3s4BymoN0Y&t=1096s>

pareciera señalar muy ilustrativamente la distancia (incluso en la cercanía) que existiría entre pensamiento y escritura, entre la idea de algo y la posibilidad de plasmarlo a través de la palabra. Dicho gesto parece poner en evidencia la tensión entre intencionalidad y mecanicidad que hay en trasladar lo imaginario al papel.

Del quehacer periodístico, Lispector no sólo se hereda un método de trabajo, sino que también, como ella misma reconoce muchas veces, es desde el oficio de periodista que la escritora conectaría con ciertos insumos, temas o situaciones que le servirán de escenario para sus obras. Además, es en ese ejercicio que entrará en contacto con cierta escena literaria.

“Puede afirmarse, por lo tanto, que la producción literaria de Clarice nace para el público concomitante a una actividad periodística. Además de la contemporaneidad de la producción, hay un intercambio de recursos entre los modelos de trabajar el lenguaje —literario y periodístico— que se complementan.” (Gotlib, 2007, p. 182)

Las influencias periodísticas, según Gotlib, se irían mezclando en su escritura, probablemente, como una influencia sobre cómo y qué se está tratando en la escritura brasileña contemporánea. Ella trabajará para la Agencia Nacional de manera ininterrumpida hasta 1944, luego continuaría escribiendo para ellos, aunque de forma más esporádica. Otras muestras del trabajo periodístico de Clarice Lispector, aparte de los textos que seguirá enviando a su antiguo empleador ahora en calidad de corresponsal, que sirven para poder seguir hilando a la par su carrera de escritora se pueden encontrar en las recopilaciones *Só para mulheres* (libro que combina una gran cantidad de artículos de opinión, recetas de cocina y consejos para el hogar publicadas entre las décadas de los cincuenta y sesentas bajo los seudónimos Ilka Soares, Helen Palmer y Tereza Quadros en distintas revistas brasileñas) y *Revelación de un mundo* junto a *Descubrimientos* (ambas recopilaciones de textos publicados en el periódico *Journal do Brasil* entre las décadas de los sesentas y los setentas). Una de las características más significativas de estas recopilaciones es la difícil clasificación de los textos que contiene, ya que a pesar de haber sido publicados en un contexto específico, estos a menudo exceden, por la manera con que están escritos, los límites

entre los géneros escriturales, llevándolos a un lugar intermedio a través del tratamiento (a ratos poético a ratos filosófico) que contiene la escritura de Lispector.

La escritora conoce también a su futuro marido, Maury Gurgel Valente, en la Facultad de Derecho. Él, hijo de una familia de diplomáticos, comienza una relación con la escritora, en algún momento de 1940, que los lleva a casarse en el año 1943, un poco después de que la escritora se recibiera de la universidad. Esta unión significó para la escritora un nuevo proceso de desplazamientos por el Brasil, parte de Europa y EE. UU.. Su esposo, quien en sus funciones diplomáticas estaría trabajando como intermediario entre el Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil y las autoridades de una base militar estadounidense que se habría instalado en la ciudad de Belem Do Pará para apoyar las misiones aliadas durante la segunda Guerra Mundial, le pide que lo acompañe. Con esto se inicia una travesía de 17 años que parte en Brasil, pero que la llevará por parte de Europa y EE. UU. donde Lispector se desempeñará en distintas labores diplomáticas, pero sin dejar de lado la escritura.

De este capítulo nos interesa rescatar principalmente tres rasgos de cómo entendemos la escritura de Lispector hasta ahora: primero, la escritura de Lispector pareciera estar fuertemente influenciada por su experiencia propia del aprendizaje de un lenguaje, la que estaría planteada como una forma de autodescubrimiento. Segundo es el modo en que la escritura de Lispector se presenta como una interrogante constante por los límites del lenguaje mismo. Tercero, es la forma en que Lispector, en su proceso escritural, ha descubierto dos momentos de dicha actividad, el momento de la “inspiración”, donde la escritura “aparece”, y un momento de “mecanización”, donde la escritura es “llevada” al papel.

“*Perto do coração selvagem*”

(escribir el pensamiento, la poética inaugural de Lispector)

“Los deseos son fantasmas que se diluyen cuando se enciende la lámpara del buen sentido.”
(Lispector, 1979, p. 100)

Este capítulo está centrado en analizar la crítica y los procesos de producción que rondan alrededor de la primera novela de Clarice Lispector, *Cerca del corazón salvaje*. Nuestro objetivo será retratar cómo en este texto se inaugura una forma de escribir en Lispector, para más específicamente, pensar la escritura como el gesto que permite expresar la conmoción de la experiencia sensible y del pensamiento.

En la traducción de Basilio Losada que utilizamos de este libro, editado por Siruela, aparece un texto introductorio que nos ofrece una pequeña visión de la manera en que estas características pueden ser percibidas en esta primera novela:

“Desde la conciencia de la radical incomunicación y del fracaso de la expresión conceptual para penetrar en el mundo de las vivencias, Clarice trabaja sobre lo indecible desde una inmensa, desmedida, pasión por la escritura, y renuncia a contar historias para expresar sensaciones. Lo valioso entonces es la escritura en sí, la búsqueda de la conciencia a través del lenguaje. Solo la palabra puede salvarnos de la contingencia.” (2005, p. 12).

Basándome en la introducción para esta obra que escribe el mismo Basilio Losada, pretendemos rescatar, apoyándonos principalmente en la biografía de Gotlib, cómo a partir de esta primera gran muestra de un potencial literario, Lispector no solo da un golpe sorpresivo a la crítica literaria contemporánea, sino que inicia una pregunta por la representación: ya sea un sentir o un pensar, el problema es cómo se constituye, se dispara y se desplaza por el tiempo, y si es posible capturarlo en el papel.

Lispector publica este primer título en algún punto entre su egreso, su boda y la salida del Brasil. Supuestamente se habría escrito entre 1941 y 1943, con un ritmo tal en su última etapa de producción, que habría llevado a la autora a encerrarse en una

pensión donde solo pudiera dedicarse a ello. Las críticas del libro, algunas más entusiastas que otras, las recibirá a través de cartas en el extranjero, lo que mermará su derecho a una réplica, pero a la vez la mantendrá a salvo.

En la biografía, Gotlib nos regala la siguiente impresión de *Cerca del corazón salvaje*:

“Es rara esa primera novela de Clarice, con títulos de la primera parte colocados antes, entre otras reticencias. Y con capítulos que alternan los tiempos pasado y presente en la construcción de la biografía del personaje de Juana, acompañándola desde la infancia hasta la madurez, personaje extraño, enfocado siempre a partir de una búsqueda de verdad interior, o sea, de una identidad de *mujer* y de *ser* en su complejidad —como ser humano, vestido con las capas de la civilización y de ellas despojadas, como ser animal, libre y salvaje.” (2007, p. 202).

La novela cuenta con una voz narrativa, un narrador (narradora) que intenta reconstruir un relato de la vida de Juana (*Joana* en la biografía de Gotlib). Este se encuentra organizado en diecinueve capítulos divididos en dos partes, cada uno pertenece a un recuerdo específico de la vida de la protagonista, los hechos rememorados articulan, más o menos, parte de su infancia, la dolorosa pérdida de su padre, su enamoramiento por un hombre, Octavio, y el tedio de una vida unida a él en matrimonio. *Cerca del corazón salvaje* es difícil de resumir, ya que la historia que mantiene unida a la novela es difusa y se va completando a través estos episodios fragmentados que a ratos parecen estar perdidos o ser inconexos.

“La novela guarda, en su configuración, la marca del fragmento, ya que los capítulos destacan, cada uno, partes de esa vida captada ya en pasado, ya en presente. Esos trozos de una experiencia densa y diversificada son construidos por el movimiento de varias “voces” con las cuales la narradora a veces se confunde. Entre ellas, la voz de Juana se manifiesta frente a un *modo de “ser”*.” (2007, p. 195).

Lo que produce esta forma de enfrentar la temporalidad en la escritura es la idea de un relato coral, a pesar de ser siempre el mismo personaje y la misma voz narrativa, lo que evidenciaría una diferencia entre este yo, ubicado en otro plano

temporal, al yo del narrador, es decir, la perspectiva de un momento no es necesariamente la misma de un presente y esta pueden entrar en contradicción. Más importante aún, Lispector logra capturar la posibilidad de extrañamiento al visitar un recuerdo y lo que de él se abisma en el ejercicio de querer traspasarlo a la escritura.

La autora mezcla el estilo directo y estilo indirecto libre para permitir, de forma progresiva, que las voces (los pensamientos) de la protagonista se abren paso entre las palabras de la narradora.

“La escritura ya nace allí de una cierta inquietud, explota subvirtiendo valores convencionales, con vistas a la búsqueda de un nuevo sentido. Y la figura de la escritora se desdobra en múltiples configuraciones; es un personaje, a veces más, a veces menos, consciente de su papel; es la narradora suelta, levemente disimulada, al mismo tiempo trágica, al mismo tiempo irónica y con una postura crítica; es la autora implícita, manifestándose frente a todos los personajes, manifestándose frente a ellos de modo ya directo, ya disimulado; es Clarice ocupando un lugar que está en todos los lugares y en ninguno, concreta en los desdoblamientos materiales de la escritura, en comentarios, actitudes, reacciones, pero abstracta al esconderse tras la propia invención, realimentando así el propio juego del fingimiento ficcional.” (Gotlib, 2006, p. 188).

Es decir, a través de este juego de cómo narrar esta historia, que es en realidad una historia de los pensamientos y sentimientos en la mente de Juana, se evidencia el problema que enfrenta esta escritura en su ejercicio. Lispector pone al narrador contra la mente de su protagonista en los distintos momentos de su vida para señalar la dificultad de querer reescribir aquello que se pensó, la transformación que se genera en su rememoración.

La recepción de la crítica por el texto es, en un principio, escéptica. Surge la sospecha por la autora y de donde proviene el texto ¿Quién escribe? ¿Quién es Clarice Lispector? Una de las respuestas de ese momento es recordada por la autora cuando narra ciertos pensamientos en torno a su apellido, en su última entrevista, más de treinta años después:

“Es un nombre latino, ¿no es así? Le pregunté a mi padre desde cuando había “Lispector” en Ucrania. Él me dijo que había estado en generaciones y generaciones anteriores. Yo supongo que el nombre fue rodando, rodando, rodando, perdiendo algunas sílabas y transformándose en otra cosa que parece “Lis” y “peito” en latín. “Flor de liz”. Es un nombre que cuando publiqué mi primer libro, Sergio Millet (yo era completamente desconocida, está claro) dijo así: “Esa escritora de nombre desagradable, ciertamente un seudónimo”⁷

La crítica de Sérgio Millet da Costa e Silva (1898-1967), quien fue un intelectual relacionado al movimiento modernista literario brasileño, entre las décadas de los treinta y los cuarenta, dedicado posteriormente a la gestión cultural, participando en la fundación del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo en 1948 y siendo director del mismo de 1952 a 1957, no es una simple fijación por el nombre, sino que es una desconfianza a que haya sido “una desconocida” quién produjera semejante texto. Millet, según la biografía de Gotlib, habría comentado que se trataba de un gran descubrimiento, a pesar de haberse encontrado varias veces con la intención de desistir de su lectura. Aquella novela, que llamara “rara”, no solo es muestra de una escritura difícil pero novedosa para el crítico, sino que en ella reconocerá una singularidad (¿acaso una posibilidad?) en su forma de retratar el pensamiento. La manera en que aparecen líneas argumentales enfrascadas entre las Juanas recordadas y una voz narradora, le provocan las siguientes palabras en el periódico *O Estado* en la ciudad de São Paulo: “especie de asociación de ideas por la cual se llega al fondo del pozo, que no lleva a lugar alguno”. Millet (citado por Gotlib, 2007, p. 208).

Las críticas del libro, positivas y negativas, no resultan gratas para Lispector. Coinciden en que se trata de un texto novedoso y difícil, no por su narrativa, sino que por la densidad con la que trata y retrata los pensamientos, sobre las cosas más sencillas como las más complejas, que asaltan en la cotidianidad. Mientras un grupo apuesta porque se trata de una afortunada coincidencia entre inexperticia escritural y alguna sensibilidad especial, otro sospecha por cierto bagaje cultural no admitido, tal vez oculto tras un seudónimo. Ambos extremos de la crítica descolocan a Lispector:

⁷ Entrevista disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=E3s4BymoN0Y&t=1096s>

“(…) las críticas, de un modo general, no me hacen bien: la de Álvaro Lins me abatió y eso que en cierta forma era buena. Le escribí diciéndole que no conocía ni a James Joyce ni a Virginia Wolf ni a Proust cuando hice el libro, porque a ese diablo de hombre solo le faltó llamarme “representante comercial de ellos”. Recibí el artículo de Dinah Silveira, el de Brenco Acioli, el de Guilherme Figueiredo, el de Roberto Lira (elogioso, pero una porquería) y así. Un chico, Laurel Escorel, crítico o ensayista, que ahora entró a *Itamaraty*, escribió y me mandó un artículo de *A Manhã*, muy bueno, incluso óptimo. Vale la pena leerlo. *Diretrizes* le puso a mi libro “Léalo si quiere”, tratándome con palmaditas paternas, caricias y consejos. Desubicado, no entiendo.” (Gotlib, 2007, p. 204)

No es extraño sospechar de cierta intertextualidad en *Cerca del corazón salvaje*, el texto contiene en su inicio una cita del *Retrato del artista adolescente* de James Joyce y es, en efecto, fácil percibir algunas similitudes entre la reconocida “novela de aprendizaje”, o *bildungsroman*, y esta biografía de Juana. Elemento clave de este tipo de novelas, es que estas relataran un proceso de formación filosófico separado en tres etapas: *jugendlehre*, que engloban una juventud e iniciación a un conocimiento, *wanderjahre*, que consideraría el momento de búsqueda o peregrinación por ese conocimiento, y *läuterung*, que contemplaría un momento de perfeccionamiento de dicho conocimiento⁸. Toda esta caracterización no es simplemente analogable con la de Lispector, sin embargo, aunque de una forma más caótica y pensando que es este ejercicio constante de escribir “como fue un sentimiento” el conocimiento o aprendizaje iniciado por Juana, se podría pensar en sus momentos con la tía y el profesor, y en sus debates mentales por aprender a expresarse como ellos le decían que era correcto, como un momento de iniciación.

⁸ La forma de entender este “subgénero” de la novela moderna, y que estamos presentando en esta Memoria, está basada en la definición, supuestamente acuñada, por el filólogo alemán Johann Carl Simon Morgenstern (1770-1852) en el año 1819, según se explica y detalla en el libro de Martín Ignacio Koval, *Vocación y renuncia, la novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*: “La idea es que el héroe de una historia de iniciación (y, por ende, de una *novela de formación*) atraviesa tres fases bien definidas y delimitadas: parte de una *condición normal inicial* (...), ingresa, tras un *rito de desagregación* o *separación*, a un *estado marginal* o *liminal*, y, después de un nuevo ritual, esta vez *integración* o de *agregación*, accede a una *condición normal final* (...). Este es el esquema de acción, la estructura narrativa y secular recurrente del *Bildungsroman*. Es posible, claro, vincular estas etapas rituales a tres fases etarias: infancia, adolescencia y madurez. La estructura temporal trifásica constituye un dato primario básico en el abordaje del subgénero.” (pp. 21-22)

—Papá, he inventado una poesía.

—¿Cómo se llama?

—El sol y yo —y sin esperar mucho recitó—: «Las gallinas que están en el corral ya se han ido comido dos lombrices pero yo no lo he visto».

—¿Ah, sí? ¿Qué es lo que tú y el sol tenéis que ver con la poesía?

Lo miró un momento. Él no había comprendido...

—El sol está encima de las lombrices, papá, y yo hice la poesía y no vi las lombrices...

(...)

—Son muy bonitas, pequeña, muy bonitas. ¿Cómo consigues hacer unas poesías tan bonitas?

—No es nada difícil, solo hay que ir diciéndolas.” (Lispector, 2005, p. 22).

En este momento, casi al inicio de la novela, Lispector intenta retratar la escena de una niña que, a través de juegos literarios, ha creado lo que llama un poema. Este momento en el libro es presentado como una de las primeras relaciones que tiene Juana con el lenguaje y está ligada a la incapacidad de transmitir “lo importante” del motivo de su escritura a su padre, quien no comprende sus textos. Para la protagonista de la novela, la poesía “estaría” en que ella nombra las lombrices, el padre piensa el texto como algo que debe hablar de la relación que guardan los elementos presentes en su narrativa, sin embargo para Juana, su poema, o porqué su texto es un poema, busca precisamente hablar de lo que no vio. En este primer encuentro con la escritura por parte de Juana se establece la relación que mantendrá por el resto de la novela con la forma en la que busca “decir lo que siente o piensa”, una intención por representar lo desconocido y el cuestionamiento por parte de sus acompañantes masculinos con respecto al sentido de las expresiones que construye.

Los momentos dedicados al amado padre, su muerte y su nueva relación amorosa podrían pensarse como momentos de búsqueda, no necesariamente por algún ejercicio de desplazamiento afectuoso en la protagonista marcada por la pérdida del padre, si no que es a propósito de pensamientos asociados a cómo debe relacionarse con ellos, que se disparan las líneas de pensamiento que escarban la conciencia de Juana.

“Lentamente iba viniendo el pensamiento. Sin miedo, no ceniciento y lloroso, como había venido hasta ahora, sino desnudo y callado bajo el sol como la arena blanca. Papá había muerto. Papá había muerto. Respiró lentamente. Papá había muerto. Ahora sabía exactamente que papá había muerto. Ahora, junto al mar donde su brillo era una lluvia de peces, de agua. ¡Papá había muerto de la misma manera que era profundo el mar!, comprendió de repente. Papá había muerto, de la misma manera que no se ve el fondo del mar.” (Lispector, 2005, pp. 46-47)

En este momento, por ejemplo, Lispector busca representar como Juana experimenta la evolución del duelo por la muerte del padre. En ella, intenta traspasar al papel una imagen de como el dolor y la ausencia son asimilados, se puede pensar una simbolización en dos niveles: por un lado, el crecimiento y desarrollo hacia la adultez del personaje a través de la representación de la muerte del padre, por otro, como eso se traduce en la capacidad de representación imaginativa que logra alcanzar del concepto de muerte.

“Vagamente ella creyó que debería mostrarse de acuerdo y se calló. Octavio, Octavio. Qué fácil era hablar con los otros. Si no lo quisiera tanto, que difícil le resultaría soportar aquella incompreensión de su parte. Sólo se comprendían cuando se besaban, cuando Octavio recostaba la cabeza en su seno. Pero la vida era más larga, pensaba asustada. Habría momentos que miraría de frente hacia él sin que su mano pudiese alcanzar la suya. Y entonces —el silencio pesando. Estaría siempre separado de ella y solo se comunicarían en los instantes señalados —en las horas de mucha vida y en las horas de amenaza de muerte. Pero no bastaba, no bastaba... La vida en común era necesaria para vivir los otros momentos, pensaba asustada, razonando con esfuerzo. A Octavio sólo le podría decir las palabras imprescindibles como si él fuese un dios con prisa. Si se lanzaba a una de aquellas conversaciones vagas y sin objetivo, que tanto placer le producían, notaba su impaciencia o, si no, el rostro excesivamente paciente, heroico.” (Lispector, 2005, p. 93)

En este otro fragmento se vuelve remarcar la relación que tiene la protagonista con el lenguaje, como la padece con debido a la incompreensión y como la disfruta cuando esta se enmarca en un espacio creativo. También se desprende como en este momento más avanzado de la novela, Juana posee un mayor conocimiento de su misma relación con el lenguaje, se puede predisponer a cómo será escuchada por su interlocutor. Finalmente, se vuelve a presentar esta “emocionalidad femenina” como el

pie forzado para poder ingresar en una reflexión mucho más profundo y que guarda un efecto de toma de conciencia de la misma vida de la protagonista⁹.

Como momento de perfeccionamiento podríamos considerar los asociados a su vida de casada, ya que es en aquellos momentos de inmenso tedio y quietud que la voz narrativa se enfrenta más fuertemente a estos pensamientos que se recubren sobre sí mismos de manera interminable, hasta que generan en la protagonista un genuino deseo de soledad pero de una soledad que le permita ingresar interminablemente en su propia conciencia y en su propio pensamiento. Es en esa profundidad, en esa conexión con alguna fibra medular de su mente, que ella es libre.

“Este proyecto de revelar el sentido de lo poético, como tema de la novela, y en la práctica, dinamitar el lenguaje en su propio territorio de representación para ahí dejar la luz en su origen, es innovador, y deja patente en esa primera novela la vocación de la autora y el personaje para la creatividad, en la teoría y en la práctica; la narradora, las veces en que se cuele dentro de Joana —¿hasta qué punto es la verdadera Clarice?—, consigue representar las distintas fases de la vida de Joana.” (Gotlib, 2007, p. 196).

Las novelas de Joyce y Lispector también se asemejan en que parece que construyen una biografía, pero el real eje de ellas no está en la historia de un personaje, sino en el desplazamiento de su conciencia, el modo en que sus ideas se transforman. En el texto de Gotlib se dice que es Lucio Cardoso, escritor y amigo de Clarice, quien recomienda originalmente la cita de Joyce (2007, p. 200). Lo hace después de haber leído un borrador de la escritora al notar ciertos puntos de encuentro entre las obras, sin embargo también asevera que ella no lo habría leído antes de eso, es decir, en el momento que la novela fue escrita.

“Tras valorar el tedio y la sensibilidad de la infancia, tan patentes en el personaje de Joana-niña, Lucio Cardoso defiende el libro de las críticas negativas que recibió, refiriéndose

⁹ Para ahondar en otro ejemplo de cómo cierta “literatura femenina” pareciera esconder un gesto pensante sobre el desarrollo mismo del pensamiento y el proceso de su escritura, y como esta guarda una relación con el tipo de novela que estamos usando para comparar esta novela de Lispector, se puede leer el texto: *María Luisa Bombal y su iniciación a través del amor* de Silvana Serafín.

naturalmente a las Álvaro Lins. En cuanto al hecho de que no sea una novela, concuerda en que no lo sea, «en el sentido exacto de la palabra», y sin explicitar cuál sea, pregunta: «¿y eso que importa?». Agrega: «me gusta el aire desprolijo, incluso displicente, con el que está armado el libro. Me parece una de las cualidades del libro de ese aire espontáneo y vivo, esa falta de la astucia y de los secretos del *métier*, por las que el libro produce la impresión de cosa extraña y agreste»." (2007, p. 201)

Finalmente, ambas novelas se valen de ciertas técnicas, combinación y experimentación de ellas, en cuanto a estilos (directo, indirecto o indirecto libre), desfigurando la voz narrativa principal para potenciar la importancia de aquello que se está pensando, o poner en tensión como escribir aquello que se está pensando, jugando con lo que entendemos como corriente de conciencia y relacionándola con otros autores modernos¹⁰.

Gotlib continúa describiendo la relación de Lispector con la crítica de su obra:

"Además, no deja de ser original su reacción frente a la recepción del libro. *Al publicarlo, programé para mí una dura vida de escritora, oscura y difícil*. Pero el libro no fue olvidado. Y la escritora sufre cierta decepción: *La circunstancia de que hablaran de mi libro me robó el placer de ese sufrimiento profesional*. De allí, también, una sensación de haber engañado al público, como si hubiera hablado de más: *Tenía la impresión de que había engañado a los lectores a los que les había gustado Cerca del corazón salvaje. Quedo siempre deprimida tras una conversación larga y me sentí exactamente como si hubiera hablado demasiado*." (2007, p. 201).

Cabe agregar que *Cerca del corazón salvaje* sería una novela premiada por la Fundación Graça Aranda en octubre de 1944

¹⁰ Para una relación entre Joyce y Lispector, ver el artículo de Elga Pérez, *Catarsis y epifanía en la narrativa de Clarice Lispector y María Luisa Bombal*. Poniendo el acento en la noción de epifanía, presente tanto en Joyce como en Lispector, Pérez señala: "El silencio del mundo íntimo es el camino de la epifanía, un camino de revelaciones, el *awariness*, en términos gestálticos, es decir, de un 'darse cuenta', de un descarrilamiento de la conciencia en el cual el alma se manifiesta diferente y a través del lenguaje hay una evocación que hace surgir los fantasmas. Epi también significa 'estar encima de aquello que aparece, que brilla' o bien 'viendo desde lo alto, desde donde no se puede ver'. Equivale al monólogo interior, al júbilo por la palabra, a la narrativa íntima, al flujo de conciencia, a lo más apartado, a lo más secreto, al significado de lo extraño en Freud. El resultado de esos complejos procesos está presente en la narrativa de estas dos escritoras contemporáneas del siglo XX" (2013, p.91).

La antipatía que guarda la autora a las respuestas que recibe su primer libro va, con el tiempo, más allá del desagrado por la comparación insidiosa o el cinismo mal intencionado, porque termina resultando irrelevante para ella si la crítica es positiva o negativa. Su malestar guarda relación con el intento por encasillar su literatura. Para Lispector es ahí donde su texto muere, pierde poder en el momento en el que se le acerca un crítico y le dice “tu libro es esto”.

Esta resistencia a la pulsión clasificatoria de la crítica es crucial en su literatura. Esto es representado en varias ocasiones a través de la relación de un personaje con un otro que entra en oposición con la manera en la que el primero articula sus pensamientos.

“La relación entre profesor y alumno será, de hecho, uno de los temas preferidos de la escritora, explorada como un juego profundo y complejo de dar/recibir, de aprender/desaprender, de amar/odiar, lo que sucede por ejemplo, entre el profesor y Juana, en *Cerca del corazón salvaje*. O en el cuento « Los desastres de Sofía » de *La legión extranjera*. O incluso en la pareja amorosa de la novela *Un aprendizaje o el libro de los placeres*. O, quien sabe, en toda la literatura de Clarice, centrada en la inquietud frente a la búsqueda de un sentido de la propia representación, en el que ella se pregunta: ¿quién enseña y quién aprende? ¿Quién escribe y quién lee?” (Gotlib, 2007, p. 163)

Esto se ve reflejado por ejemplo en la relación de Juana con el profesor y en la relación de Juana con Octavio una vez ya casada, donde ella ve sus formas de expresión truncadas por la manera de pensar, hablar y sentir que le demandan sus interlocutores masculinos. Esta forma de relacionar y representar sentimiento y pensamiento en Lispector era ya una tónica insistente en su literatura en un momento previo a la publicación de *Cerca del corazón salvaje*.

Existen ejemplos previos de este tratamiento narrativo en una serie de publicaciones literarias. Entre ellas Gotlib señala una primera publicación, el cuento *Triunfo*, publicado un 25 de mayo de 1940 en el periódico *Pan* de Río de Janeiro. La historia cuenta de una manera más fluida la vida de una mujer, que en un momento de

soledad encontrado en su vida conyugal logra, a través de ese espacio de reflexión, experimentar un momento único de felicidad.

Lispector es bastante enigmática durante su vida respecto a las publicaciones previas a su primera novela, y a esto se suma a que en vida, las fechas de publicación de estos textos quedaron sumergidas en un supuesto momento de la adolescencia de la escritora debido a la insistencia en modificar su año de nacimiento. La biografía de Gotlib, de todas formas, logra hacer una buena enumeración de algunos de los textos que preceden a *Cerca del corazón salvaje*:

“La revista semanal *Vamos a ler!*, que pertenecía a la empresa *A noite* y que se publicaba los jueves dirigida por Raimundo Magalhaes Júnior, si no publicó el primer cuento de Clarice, publicó los cuentos subsiguientes: el cuento “Yo y Jimmy” (10/10/1940), una entrevista con Tasso da Silveira (19/12/1940), el cuento “Trecho” (9/1/1941), una traducción de “El misionero” (6/2/1941) y el reportaje titulado “Una visita a la casa de los expósitos” (8/7/1941).” (2007, p. 181).

Gotlib encausa estas similitudes a través de una caracterización de las voces narrativas:

“(…) [sus] narradoras muestran una perspicacia aguda para detalles muy significativos, por ello, aparentemente, banales, y construyen una secuencia de tono policial, conducida por pistas sutiles y perspectivas apenas entrevistas. O sea: el lenguaje es movido por una intuición certera. Y por un juego en el que el narrador en tercera persona centra su atención en el personaje femenino, a veces confundiéndose con ella e, indirectamente, hablando a través de ella, mediante el uso del «estilo indirecto libre».” (2007, p. 178)

Lo que rescata es, primero, una forma de enfrentar la narración, que estaría dada a través del cuestionamiento. El ritmo de sus textos se iría construyendo a través de la pregunta insistente, no una pregunta en específico, sino a través de una voz que ininterrumpidamente inquiriere. En segundo lugar, señala la utilización de un estilo literario que le permite establecer un juego de despersonalización entre sus distintas narradoras y protagonistas.

Lo importante en esta elección de Lispector pareciera marcar una oposición entre formas de enfrentarse con el pensamiento. Tanto en su novela, como en los cuentos que trae a colación Gotlib, el otro sujeto, aquel con quien la voz narrativa no se pierde, es siempre un profesor, a veces de la protagonista, pero no necesariamente, o un hombre que trabaja las humanidades. En estos “hombres del saber” intenta retratar esa forma reconocida de pensar, o más bien, de encauzar el pensamiento. En la entrevista anteriormente citado, la autora cuenta una anécdota relacionada a otra novela, pero donde estos sujetos, con sus formas respectivas de enfrentarse a la lectura, se reiteran:

“J. L.: De sus trabajos ¿Cuál o cuáles considera que más interesan al público joven?

C. L.: Depende: por ejemplo, mi libro *La pasión según G. H.*, un profesor de portugués del Pedro II vino hasta mi casa y dijo que lo leyó cuatro veces y aún no sabía de qué trataba. Al día siguiente una joven de 17 años, universitaria, me dice que este es su libro de cabecera. Es decir, no se puede saber.

J. L.: ¿Y eso ocurre en relación a otros trabajos suyos?

C. L.: También en relación a los otros trabajos. Te toca o no te toca. Supongo que entenderme no es una cuestión de inteligencia y sino de sentir, de entrar en contacto. Tal es así, que el profesor de portugués y literatura, que debería ser más apto para entenderme, no me entendía. Y la joven de 17 años leía y releía el libro. Parece que yo gano en la relectura ¿no es así? Lo que es un alivio.”¹¹

La autora reconoce en su anécdota dos formas de enfrentarse al texto, la experiencia que este ofrece al lector. Una es la forma del saber, personificada por el profesor, en la que el lector entiende el texto como un aparato que debe ser reconstruido mediante la correcta comprensión de sus partes, y la otra es una forma inmersiva, en la que el lector establece una relación con el texto a través del ejercicio de revisitarlo, representado esta vez por una estudiante universitaria que vuelve al texto su libro de cabecera, releendolo como un hábito.

¹¹ Entrevista disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=E3s4BymoN0Y&t=1096s>

“Son las sorpresas que el mundo reserva. Las historias, mentidas, escritas “con las propias palabras”, trazan verdades de otro que, por él releídas, reflejan las verdades de quien las escribió. La alteridad se vuelve escenario de relecturas en las que explotan refracciones de las verdades de cada uno -y por las vías de las verdades, verosímiles, de la propia ficción.” (Gotlib, 2007, p. 172).

Lispector advierte las posibilidades que se abren en la relectura. No una relectura autorizada o profesional, un simple "leer de nuevo lo mismo", donde el texto tiene un sentido fijo y dado por un autor, sino que una relectura que se renueva en su ejercicio hasta hacerla propia. El fracaso del profesor consiste en que entiende el texto como algo por descifrar, por entender, la relectura de la estudiante universitaria, en cambio, se hace propia, es decir singular. Al convertir el texto en una lectura de cabecera, aventurándose en la inmersión constante e insistente del mismo, el texto leído pasa a ser una experiencia propia de la lectora, ella conecta con el texto en sí, porque lo siente. En este caso, para Lispector, basándonos en la última cita de Gotlib, lo que se entiende por “entrar en contacto” con la escritura, que Lispector refiere como un “sentir” el texto, es el espacio de posibilidad donde el lector siente (¿o escribe?) un texto propio a través de la lectura.

“A páixo segundo G. H.”

(modos de enfrentar la Náusea y el paso filosófico en Clarice Lispector)

“Nada tengo que decir. ¿Por qué no me callo, entonces? Pero si no hago violencia a las palabras, el mutismo me sumergirá para siempre en las olas. La palabra y la forma serán la tabla donde flotaré sobre las olas inmensas de mutismo.” (Lispector, 2017, p.12).

Este último capítulo toma como punto de partida la lectura que hace Hernández de *La pasión según G. H.*, para visibilizar en esta obra un ejemplo de cómo Lispector parece estar abordando, desde su propia escritura, las problemáticas filosóficas sobre el lenguaje que circularon entre los pensadores franceses de su época, para dar paso a una conclusión general entorno a la literatura de Lispector.

La presentación se organizará en tres momentos. El primero consistirá en dilucidar los términos que nos permiten perfilar su escritura como “pensante”, filosóficamente hablando. El segundo en señalar cuál es la raíz filosófica que la crítica percibe en esta novela, vinculándola con el concepto de Náusea sartreana. El tercer momento consiste en explorar una supuesta relectura que estaría haciendo Lispector del concepto de Náusea y que posibilitará un encuentro con los planteamientos que Barthes haría del mismo. La articulación de estos tres momentos busca presentar un ejemplo de cómo la lectura crítica de una narrativa específica de Lispector puede vincularse con una discusión filosófica, en este caso específico, la reflexión sobre el lenguaje tal y como fue desplegada en el pensamiento francés contemporáneo. No se trata, sin embargo, de utilizar la narrativa de Lispector como “un ejemplo” de las reflexiones sobre el lenguaje y la escritura que ciertos filósofos ponen en escena. Nuestro objetivo, y como se verá más adelante, también nuestra conclusión, se sostiene en el rescate de la relación que la propia Lispector establece con el lenguaje, y en el modo en que ella concibe su escritura. Diremos entonces, que es el don de su escritura lo que posibilita explorar, desde una disposición filosófica, esta literatura tan rica en términos reflexivos.

Antes de proseguir, recuperaremos algunos datos del contexto biográfico en el que se inscribe la pasión por la escritura de esta autora brasileña. Cuando Lispector contrae matrimonio se inaugura una parte de su vida, paralela a su trabajo como escritora, donde asume diversas funciones diplomáticas relacionadas al trabajo de su esposo, esto se traduce en un poco más de 16 años viviendo en el extranjero, con una pequeña interrupción entre 1949 y 1952. Tiempo de constantes desplazamientos en el que además tendrían a sus dos hijos: el primero, a quien nombran Paulo, nace en Berna, y el segundo, Pedro, en Washington, D.C.. Los primeros años con su esposo viven en Nápoles, donde ella es voluntaria en hospitales militares Aliados, para luego mudarse constantemente por Europa, instalándose finalmente en los Estados Unidos. Desde allí volvería a Río de Janeiro en 1959, sola con Paulo y Pedro Gurgel, para divorciarse oficialmente de Maury en 1963.

Durante todo este tiempo la producción literaria de Lispector no se detiene, se habían publicado *La araña*, *La ciudad sitiada*, *Algunos cuentos*, *Lazos de familia* y *La manzana en la oscuridad*, además de su trabajo como columnista, cronista y periodista esporádica en diversos medios brasileños. Siguiendo a Gotlib, entendemos que Lispector comienza a ganar notoriedad y popularidad:

“Entonces, Clarice se dedica con más afán a su obra, que gana divulgación. Algunas novelas son reeditadas: *Cerca del corazón salvaje*, en 1963, en edición popular; *La araña*, en 1963, y *La ciudad sitiada*, por la editorial José Álvaro, en 1964” (Gotlib, 2007, 397).

Sin embargo, a pesar del reconocimiento y profesionalismo que adquiere su carrera literaria, Lispector enfrenta un hiato creativo desde 1956, al terminar de escribir *La manzana en la oscuridad* extendiéndose por casi 8 años:

“Desde 1956, cuando terminó *La manzana en la oscuridad*, Clarice no escribió más novela, hasta redactar la siguiente, en 1963. La escritora comenta ese período de aridez: “No podría vivir sin escribir. Pero pasé ocho años de aridez. Sufrí mucho. Pensé que no escribiría más, nunca más. Y entonces vino de pronto un libro entero, que escribí con mucha satisfacción: *La pasión según G. H.* Ya no paré más.” (Gotlib, 2007, p. 406).

En ese contexto aparece el libro: *La pasión según G. H.*. Publicado en 1964 es una de las novelas mejor apreciadas por la crítica, y con la que la misma Lispector también se mostró especialmente conforme, además de haber significado el fin de una horrible sequía escritural. Esta nueva obra vuelve a llamar la atención por su profundidad y por la importancia que se le da a la forma de narrar el pensamiento, logrando una escritura fuertemente reflexiva entorno a la experiencia y la búsqueda de las palabras precisas para poder representarla.

Lispector logra una novela de gran profundidad a pesar de su breve extensión. La crítica, al igual que ocurre con *Cerca del corazón salvaje*, presume cierta matriz filosófica en ella. En el Texto de Gotlib se menciona cierta crítica de especial interés para Lispector:

“También al comentar la lectura que Benedito Nunes hace de su obra, deja transparentar que el libro traducía algo muy profundo y muy suyo; además de manifestar su admiración por el crítico porque «él me esclarece mucho sobre mí misma. Aprendo sobre lo que escribí», comenta: *Benedito dijo que La pasión según G. H. tenía una náusea sartreana, especialmente debido a la escena de la cucaracha. No es eso. Es una náusea que la gente siente ante algo vivo.*” (2007, pp. 397-398).

En esta cita, Lispector está comentando la crítica que entrega Benedito Nunes, filósofo, crítico literario y profesor de la Universidade Federal do Pará. Me interesa rescatar, en primer lugar, cómo la escritora parece insistir en el ejercicio de relectura como una forma de relacionarse con su literatura: dice que en la lectura de la crítica aprende sobre su propia escritura, aparece algo nuevo, una reflexión distinta. Irrumpe, en este encuentro con el lector, una clave para leerse a sí misma, una lectura que permite una reescritura. Lo segundo que queremos rescatar es la clave que desliza la crítica de Nunes en sí: esta última novela de Lispector, afirma Nunes, contendría una “Náusea sartreana”, teniendo una línea reflexiva desde esta obra hacia el pensamiento filosófico existencialista. Lispector en este libro, supone el crítico, estaría leyendo a Sartre, pero ¿De qué manera?

La pasión según G. H. es la historia de una mujer, G. H., tratando de reconstruir, a través de la escritura, cierto incidente crítico del día anterior: cuando se dispuso a limpiar la habitación recientemente abandonada por su última empleada doméstica se encuentra con una cucaracha. Ese hallazgo generará en la narradora un profundo estado de introspección movido por el terror ¿El terror a qué? Ese “qué” interior desencadenará una desrealización en la protagonista y una sensación de disolución con el insecto. La forma que ella elige para despertar de esta experiencia será tragándose el interior de la cucaracha, induciendo a la fuerza una repulsión insoportable que la obligue a vomitar.

El texto parte con una dedicatoria:

“Este libro es como cualquier libro. Pero me sentiría contenta si lo leyesen únicamente personas de alma ya formada. Aquellas que saben que el acercamiento, a lo que quiera que sea, se hace de modo gradual y penoso, atravesando incluso lo contrario de aquello a lo que uno se aproxima. Aquellas personas que, solo ellas, entenderán muy lentamente que este libro nada quita a nadie. A mí, por ejemplo, el personaje de G. H. me fue dando poco a poco una alegría difícil; mas alegría, al fin.” (Lispector, 2015, p. 9).

Luego de esta dedicatoria, Lispector introduce una cita: “*A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die*” de Bernard Berenson, crítico de Arte fallecido unos años antes a la publicación. La frase convertida al español señala: “Una vida completa puede terminar en tal identificación con la ausencia del yo, que no haya un yo que muera”. Lispector nos está adelantando cierto eje del texto: esta será una narración que explorará los límites de nuestra conformación identitaria.

Posterior a eso, una introducción de la protagonista a los 21 “capítulos” que componen el libro, cada uno iniciado con la última oración del anterior. En dicha introducción, la voz narradora trata de explicar en qué consiste la historia que se encontrará escrita a continuación, poniendo énfasis en las reflexiones que le produce el acto mismo de escribir y, por sobre todo, acerca del acto de dedicarlo a un lector

imaginario, otorgándole un lugar de acompañante en este proceso de reconstrucción de memoria que es escribir y que en mucho niveles significa una repetición del incidente mismo. En la novela se lee:

“Por el momento, necesito aferrarme a esta mano tuya, aunque no consiga inventar tu rostro, ni tus ojos, ni tu boca. Pero, aunque mutilada, esta mano no me asusta. Su invención procede de tal idea de amor, como si la mano estuviese realmente sujeta a un cuerpo que, si no veo, es por incapacidad de amar más. No estoy en situación de imaginar a una persona entera porque no soy una persona entera.” (Lispector, 2017, p. 11)

Tanto Lispector como G. H. entregan sus primeras palabras a un lector, lo invocan y lo reconocen como algo necesario. La creación de este “tú-lector”, un sujeto imaginario indefinido, del cual solo logramos visibilizar una mano, es fundamental en la construcción de la novela, ella entera está escrita a una segunda persona que está leyendo. La narradora dialoga con un “tú” a quien intenta transmitir su día de ayer.

Este diálogo no solo es la forma en la que las historia de la narración se van desarrollando, sino que marca el ritmo de la novela a través de la pregunta constante por esa mano, la voz narrativa se interrumpe para preguntar por ese “tú-lector”. En esas interrupciones, donde Lispector evidencia a su lector imaginario, no solo se manifiesta la intención de transmitir “los hechos” narrados, sino que G. H. presenta esta disposición a escribir, y a imaginar a un “tú” a quien dedicarle estas palabras, como un ejercicio que le permitirá entender lo vivido, un forma de explicarse a sí misma la realidad: “Dame tu mano desconocida, que la vida me hace daño, y no sé cómo hablar; la realidad es demasiado delicada, solo la realidad es delicada, mi irrealidad y mi imaginación son más pesadas.” (Lispector, 2017, p. 20).

Acá el pasado se encuentra en un espacio de indefinición, en el acto de hablarle a esa mano imaginaria sobre ese recuerdo, buscando la posibilidad comprenderlo, la narradora logra experimentar cierta diferencia de consistencia o densidad, por así decirlo, entre su “yo-real” y este “otro-imaginario”. Es ese mismo ejercicio de rememoración del pasado, que resulta desbordante a su entendimiento, el que le

permite a la escritora-narradora poder discernir y reflexionar sobre la experiencia vivida. Es este “tú” imaginario el que le se posibilita aceptar y renunciar a sus mismos recuerdos y pensamientos, estableciendo una fórmula de digestión de los mismos: “Perdona que te dé esto, mano que aferro, pero ¡es que no quiero esto para mí! Toma esa cucaracha, no quiero lo que he visto.” (Lispector, 2017, p. 34).

En esa pequeña línea que citamos se menciona la mano del “tú” para interrumpir la narración, recordando que lo que ocurre en el momento de lectura es G.H. escribiendo a ese “tú”, y que en esa escritura ella podría transferir la experiencia de disociación provocada por la cucaracha. La escritura, como un diálogo tendido hacia ese “tú” imaginario (ese tú que podría ser cualquiera), como una forma de explicarse a sí misma lo experimentado, es el primer gesto en este libro que nos permite acercarlo a una lectura en clave existencialista, como detectaba Nunes, y más específicamente, que permita reconocer en él un modo particular de elaborar el concepto de *Náusea*.

En la tesis doctoral de Carolina Hernández Terrazas, cuyo objetivo es estudiar cómo Lispector trabaja el concepto de *Náusea* a lo largo de su obra, la conformación de estos diálogos imaginarios para la construcción de sus narrativas, especialmente en el caso de *G. H.*, son fundamentales para establecer este cruce con Sartre. Para ello, Hernández comienza recurriendo a ciertas teorías sobre el diálogo que establece Martin Buber (1878-1965), filósofo y escritor sionista, y el tratamiento posterior que haría Emmanuel Lévinas (1906-1995) de sus conceptos, para comenzar a caer en cuenta del carácter existencialista de la escritura en Lispector, expuesto a través de la insistencia en este diálogo con un “tú-imaginario”:

“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-Ellos. 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»." (2004, p. 163).

G.H. en su narración, propone Hernández, estaría evidenciando, a través de esta relación del "yo-escritor" con ese "tú-lector", una relación del "yo" con un "otro" analogable con las que estarían discutiendo dichos filósofos. Este "tú-lector", aquella mano imaginaria a quien le habla el texto, a la que se aferra, estableciendo con ella un vínculo decisivo y frágil del mismo tiempo, es una necesidad de la voz narradora porque en ello se juega su propia realidad y es la única posibilidad de comunicación con el mundo exterior.

G.H. se presenta a sí misma en la necesidad de escribir este día anterior para que en su rememoración, pueda ser posible comprenderlo, pero a la vez, ella ha descubierto que ese "tú" imaginario al que escribe, en esa posibilidad de vincularse a un otro a través de la hoja en blanco, aparece como una prueba de su propia existencia y una forma de relacionarse con el mundo.

Lispector, en su dedicatoria y en la introducción de la narradora, explica la necesidad de pensar en su lector, de pensar no en cómo es él, pero si en su existencia, tener fe en su existencia. Gotlib, en su biografía también hace hincapié en dicho gesto para ingresar en esta novela:

"Ya en la breve introducción a su libro, la autora se dirige a quienes le gustaría que fuesen sus lectores: «personas de alma ya formada», «aquellos que saben que el acercamiento, a lo que quiera que sea, se hace de modo gradual y penoso, atravesando incluso lo contrario de aquello a lo que uno se aproxima». Y por eso, al final, puede concluir: «Tengo a medida que nombro, éste es el esplendor de tener un lenguaje. Pero tengo mucho más a medida que no consigo nombrar. La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo cómo voy a buscarla, y como no la encuentro»." (Gotlib, 2007, p. 404)

La posibilidad de que ese “otro-lector” exista permite que *ella* exista, o al menos funciona como prueba de sí misma, una mano imaginaria como un salvavidas que mantiene a G. H. en la superficie de este océano del lenguaje que ha descubierto:

“Pero es que tampoco sé qué forma dar a lo que me ha ocurrido. Y sin dar una forma, nada existe para mí. ¡¿Y... y si en realidad nada ha existido?! ¿Quién sabe si nada me ha ocurrido? Solo puedo comprender lo que me ocurre, mas solo sucede lo que comprendo, ¿qué sé de lo demás? Lo demás no existe. ¡Quién sabe si nada ha existido! ¿Quién sabe si he sufrido solamente una lenta y gran disolución? ¿Y que mi lucha contra esa desintegración sea esta: la de intentar ahora darle una forma? Una forma circunscribe el caos, una forma da estructura a la sustancia amorfa; la visión de una carne infinita es la visión de los locos, pero si cortase yo la carne en pedazos y los distribuyese a lo largo de los días y según los apetitos, entonces no sería ya la perdición y la locura: sería nuevamente la vida humanizada.” (Lispector, 2017, p. 8).

Es importante rescatar que Lispector indica, a través de la voz de G. H., cómo este diálogo dirigido hacia un “tú”, que logra generar una autopercepción de sí misma, una reconstrucción o recapitulación de un “yo”, se hace a través de la puesta en juego de la interacción, a través de las palabras, con el mundo exterior, simbolizado en un “tú”. Es la palabra escrita lo que le permite a Lispector avanzar en la oscuridad de lo “otro”. Se vuelve urgente escribir a un “tú”, un “tú” que funciona como barrera de sí misma, es la posibilidad de esa existencia ajena lo que le permite a G. H. cerciorarse de su existencia, porque a través de la escritura logra reconocer lo perteneciente a su “yo”, regalando o expulsando a este “tú”, todo lo que no asume como propio. Hay, ciertamente, un gesto de exteriorización. Hernández considera crucial este gesto, pues supone que la escritura de Lispector constantemente estará proponiendo a la palabra escrita como la herramienta que permite la configuración de un “yo” en relación con el “otro”.

La creación de este diálogo con un otro imaginario, que también se puede entender como un monólogo interior, es decir, como una voz lanzada a un “tú” que podría ser cualquiera, es una operación reiterada por Lispector en su obra como un forma que emplean sus narradores para "tantear" su propia existencia a través de la

palabra. Hernández trae a propósito de este argumento, el ejemplo de *Un soplo de vida*, obra póstuma de Lispector que se construye como un diálogo entre la protagonista del texto y su autor.

Es una obra construida con las últimas anotaciones que dejó la escritora antes de morir y que fueron organizadas por la amiga y editora de Lispector, Olga Borelli. A ratos, parece más una reflexión sobre la escritura en sí misma que una novela, no tanto por el carácter reflexivo de la escritura que aparece nuevamente en un lugar de mayor relevancia al de la historia que se cuenta, sino, más bien, porque en ella se nos ofrece una estructura sumamente experimental, donde aparecen líneas y párrafos sueltos, reflexiones alternadas de un “autor” ficticio, y diálogos entre Ángela, la protagonista, y este autor, o diálogos entre Ángela y la nada, o más bien, entre ella y el vacío de la hoja misma donde es escrita. Esta novela apenas posee un hilo narrativo más allá de estos intercambios entre la protagonista y su creador:

“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, 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 justifica en la sola certeza de la muerte.” (Hernández, 2004, p. 171-172).

Hernández se basa en la crítica que rescata de Roberto Saladrigas sobre *Un solo de vida* para profundizar en las funciones y posibilidades que ofrece este otro imaginario presente en la escritura de Lispector. Saladrigas propone que en este caso, donde la protagonista, Ángela, discute con un otro que se presenta como su Autor, el diálogo adquiere otro matiz, ya no solo se estaría evidenciando esa necesidad de un “otro-lector” que sirva como prueba de la existencia de un “yo-escritor”, sino que el sujeto de escritura demanda y cuestiona la escritura de su autor. Ese otro con el que dialoga Ángela no es más una mano que se pierde en un vacío, esta vez es una mano que busca Ángela (¿o es Ángela la que busca a la mano que escribe?), que quiere

encontrarla para saber quien es y qué escribir sobre ella, en paralelo ella está intentando encontrarse con el destino que su autor busca darle. Ambos están, a través de la escritura, tanteando los límites del otro, percatándose de su propia existencia en el acto y planteando la pregunta ¿es posible que se encuentren?

Esta dimensión del “otro-lector”, Hernández la traslada también al caso de *La pasión según G. H.*. Para ella, es permanente la insistencia en ese “otro” de Lispector, pero especialmente evidenciado en el libro que nos compete en esta parte de la Memoria. Para G. H. ese otro es un espacio desconocido, mas no vacío, existe una fuerza de respuesta en él, un eco que se devuelve al gritar y que prueba que es ella quien gritó primero. Hernández utiliza la imagen de un espejo, ese otro que se encuentra en la escritura funciona como tal, una fuerza de respuesta al estímulo que rebota contra su ejecutor. La autora de esta tesis estaría poniendo la utilización de este diálogo interior como un detonante, de los que más tarde definiremos como *Náusea*, apoyada en las definiciones de Jean-Paul Sartre (1905-1980) y Maurice Merleau-Ponty (1908-1961):

“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 influyen las consecuencias de la misma náusea. El monólogo es un conducto, una acanaladura que encierra todos los síntomas consecuentes.” (Hernández, 2004, p. 176).

El gesto existencialista de este texto en Lispector estaría planteado así porque su escritura funciona como una forma en la que un “yo” puede ser consciente de sí en la medida que piensa (escribe) al “otro”.

Este “otro”, que es un espacio y un espejo a la vez, es la hoja en blanco donde los personajes de Lispector escriben sus historias. A través de la escritura en esta hoja se produce una interacción de fuerzas que chocan amenazando con la disolución, pero también permitiendo la constatación de sí mismas.

Hernández explica:

“Contra estos 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 asocia con Virginia Wolf. 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.” (2004, p.173).

Hernández vuelve a señalar en esta cita que la aplicación de técnicas literarias modernas por Lispector, allí donde con esta narración que ocurre como monólogo interior estaría intentando retratar la forma en que el pensamiento ocurre. Junto con eso, vuelve a reforzar la idea de que es en el diálogo interior de sus personajes que se espera encontrar una justificación de su propia existencia. Sus personajes tienen esta necesidad de imaginar un “tú” para poder relacionarse con el mundo, porque ese “tú” no es un sujeto claro, es una representación de todo lo que es un “no-yo”, lo Otro:

“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» (Hernández, 2004, p. 164).

La escritura de esta novela, entonces, tendría un primer acercamiento al existencialismo porque en ella se pone a prueba una constancia de sí mismo (de quien escribe), donde un Yo en “busca de su identidad” debe enfrentarse a una pregunta insondable por la justificación del ser y con una explicación incierta de su mundo. El “horror de la náusea” irrumpe como la inquietud que captura a aquel que se enfrenta con su propia extrañeza. Es en esta fisura que el lenguaje pierde su sentido, en ella los signos parecen ya no poder adherirse a sus referentes, La náusea es el indicio de este mal-estar en la existencia. Es en este el trasfondo existencialista de la escritura

de Lispector que deben pensarse los efectos que generan el descubrimiento de este otro, de esa mano que el don del texto busca y ofrece. Es allí que aparece el concepto de Náusea, entendido como el horror que despertará esta dependencia existencial:

“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 dura un instante y al no tener regocijo en el exterior, desaparece. La vida continúa con su ritmo normal” (2004, pp. 173-174)

El camino de los personajes de Lispector, y el de G.H., estarían marcados por la necesidad de entender su propia existencia a través de la escritura, esto llevaría a la náusea porque la experimentación de lo “otro” generaría terror a la desrealización de la propia identidad en él. Para Hernández tanto la necesidad de probar la propia existencia, como el resultado terrorífico del intento, son gestos sumamente existencialistas. Para reforzar estas asociaciones, la autora de *La Náusea literaria de Clarice Lispector* vuelve a referir las conceptualizaciones de los filósofos existencialistas mencionados anteriormente:

“La existencia dada con la acción «ver el mundo», asomarse y rescatar los movimientos, los instantes donde los objetos «son». Eso 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». 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.” (Hernández, 2004, p. 136).

La obra se entiende como una inmersión en la hoja en blanco para hallar un sentido que se sustrae. Esta hoja en blanco, que Hernández describe como un espejo y una representación de lo “otro”, adquiere en Lispector el siguiente sentido:

“El espejo como la hoja en blanco, justificación de la existencia. (...). La pureza del blanco donde buscar una identidad. “No quiero la belleza, quiero la identidad” La asesina de sí misma escupe su yo, pero éste, terco, recalcitrante, no termina por dejarla.” (2004, pp.169-170)

G. H. se relaciona con la hoja en blanco como un campo de búsqueda: la reconstrucción de la realidad a través de la escritura no viene por señalar cierto espacio que ocupamos en un mundo exterior, sino que entiende este exterior como un “todo” y la escritura como una forma de cincelar un “yo” del todo. Parte de esta idea se puede ya reconocer desde *Cerca del corazón salvaje*, donde, como explicamos en el capítulo anterior, tanto su relato como el de Joyce emprenderían una búsqueda a través de la escritura por hallarse “cerca del corazón de la vida” o más bien, encontrarse con cierta matriz existencial. Para Hernández, otra forma de plasmar esta operación escritural es la siguiente:

“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.” (2004, p. 134).

Es fundamental reconocer este aspecto de la escritura de Lispector para comprender su carácter pensante, y en este caso, su nervadura existencialista. Hernández también rescata un texto de Antonio Maura, escrito para el lanzamiento de número de la revista *Anthropos* y dedicado a la autora brasileña, donde se refuerza esta idea:

“¿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, unas 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 suceden unas a otras como la pausada respiración, como entendemos 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” Maura (citado por Hernández, 2004, p. 158).

Para que la hoja en blanco funcione como aquel silencio, es necesaria pensar la escritura en los términos que hemos venido discutiendo: el silencio sería este exterior donde todo se encuentra, y la palabra es el modo en que podemos hallar las cosas, esto siguiendo la imagen de que la búsqueda de Lispector en las palabras es homologable al trabajo del pintor que “busca un color en el lienzo”. En *La pasión según G. H.* esto estaría simbolizado a través de la habitación que la narradora deseaba limpiar el día anterior:

“La habitación se diferenciaba tanto del resto del apartamento, que para entrar en ella era como si yo antes hubiese salido de mi casa y llamado a la puerta. La habitación era lo contrario de lo que yo había creado en mi casa, lo opuesto de la suave belleza que resultaba de mi talento para organizar, de mi talento de vivir, lo opuesto de mi ironía tranquila, de mi dulce y serena ironía: era una violación de mis comillas, de las comillas que hacían de mí una citación de mí. El cuarto era el retrato de un estómago vacío.

Y nada de lo que allí había estaba hecho por mí. En el resto de la casa el sol se filtraba desde el exterior, rayo tras rayo, tamizado por un doble juego de cortinas gruesas y ligeras. Pero allí el sol no parecía venir del exterior: era el lugar mismo del sol fijo e inmóvil, en una dureza luminosa como si, ni de noche, la habitación cerrase jamás su párpado. Todo allí eran nervios seccionados que hubiesen secado sus extremos en alambre. Me había preparado para limpiar sus cosas, pero luchar con aquella ausencia me desorientaba.

Noté entonces que estaba enfadada. La habitación me incomodaba físicamente como si en el aire hubiese hasta ahora permanecido el sonido del rascar del carboncillo seco en la cal seca. El sonido inaudible de la habitación era como el de una aguja que continuara pasando sobre el disco ya terminada la música. Un crujido neutro de cosa era lo que formaba la materia de su silencio. Carboncillo y uña uniéndose, carboncillo y uña, tranquila y compacta ira de aquella mujer que era la representante de un silencio como si representase un país extranjero, la ira africana. Y que ahí dentro de mi casa se había alojado, la extranjera, la enemiga indiferente.” (Lispector, 2017, p 25).

En este rico pasaje, aparecen múltiples cosas. G. H. habla de su hogar como aquello dominado por la forma, y por sobre todo, por la forma que ella le ha impreso. Todo el hogar habitado y ordenado por ella, además, es el lugar donde el sol entra

como una luz que refuerza la forma que tienen. La otra habitación, la de su exempleada, es lo desconocido, aquella donde todo puede tener cualquier forma y no entra una luz que pueda dibujar los límites de sus contornos.

En el primer párrafo del fragmento citado se explicita como G.H. percibe aquella habitación como un “no-yo”, esa condición antagónica nace de que es una habitación desconocida. “Su hogar”, el que aún percibe bajo su pertenencia es el mundo de un lenguaje conocido, un mundo donde ella ya ha plasmado su forma, de otra manera, es un mundo ya escrito. La habitación es lo “otro” en la medida que no es un espacio hallado por sus palabras aún.

En el segundo párrafo introduce la imagen del sol, el sol como una luz que permite la correcta percepción de las cosas, luz que define las formas. Las cosas que el sol puede definir, dice la narradora, serían las “hechas por ella” en oposición a lo que ocurre en el otro cuarto, donde “*No hay nada hecho por mí*”. En el otro cuarto G.H. no sabe cómo entra la luz y cree incluso que la luz habita ahí, suelta, sin forma y permanente. Como no hay nada escrito, es el espacio blanco lo que se desborda.

En el párrafo final aparece el deseo de este sujeto, G. H. por dar la correcta forma a las cosas, hacer ese cuarto propio, definir la luz en él. Se presenta una permanente sensación de desasosiego frente al espacio blanco, a lo desconocido, que despierta un intenso deseo de escribir en él, darle el correcto sentido a las cosas, con violencia sobre aquello indefinido. Para G. H. esto se logra ordenando, para Lispector escribiendo: “Hasta que me obligué y me hice violencia: hoy mismo iba a modificar todo aquello.” (Lispector, 2017, p.25).

En *Una vida que se cuenta*, cuando Gotlib se refiere a este título de Lispector, también llama a pensar la imagen de G.H. en su búsqueda por darle forma a ese cuarto como la manera en que Lispector concibe la escritura en sí:

“Ese viaje también se estructura en el doble apoyo imaginístico: es al mismo tiempo banal — limpiar el cuarto de servicio— y muy original —*dar forma* a ese cuarto, creativamente, mediante

la experiencia artística directa—. Desde el punto de vista del lenguaje, el proceso se equivale: «Ah, estoy siendo tan directa que llego a parecer simbólica» afirma la narradora.” (Gottlib, 2007, p. 403).

En el acto de escribir habría algo más de “hallar” que inventar, o más bien, ocurre una indistinción entre ambos. Cuando la narradora de *Lispector* comienza a reconstruir su día, parece perderse entre lo que es real y lo que ella está inventando. Hernández insiste en esa características para afianzar el vínculo existencialista que está explorando en su investigación sobre la autora, citando la noción de escritor que desarrolla Merleau-Ponty en *La prosa del mundo*:

“¿Qué es lo que sabe el escritor? Lo único que sabe es que el 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 hablado en el revés del mundo.” (Merleau-Ponty, 1971, p. 29)

Tanto *Lispector* como Merleau-Ponty plantearían el ejercicio escritural como un proceso de reconocimiento del silencio, una forma de encontrar en la hoja un espacio donde la mudez irreductible del comienzo se dé cita con la palabra que se busca. Escribir, de alguna forma, es la actividad de traducir esos silencios a la hoja en blanco, que son el modo de interacción de un “yo” con el “exterior”. Ambos pensarían ese espacio blanco como una tierra donde encontrar las palabras para representar aquello que pasó, no en el sentido de un ejercicio de mera impresión, sino permitiendo que en la hoja aparezca algo otro. Hernández traza la siguiente línea, refiriéndose de nuevo al texto de Merleau-Ponty, y al modo en que este pensador coincide con *Lispector* en el ejercicio de “captar las palabras sordamente el ser murmura”:

“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 lo 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 el sol»

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.» (Hernández, 2004, p. 135).

Gotlib, sin mencionar al filósofo existencialista con el que trabaja Hernández, también indica:

“Este libro, *La pasión según G.H.*, es como arreglar una casa vieja: es un modo de dar forma a lo que pasó. «Y sin darle forma, nada existe» Pero esa voz, que es «su modo de buscar la realidad», tiene tortuosos caminos. La artista sabe: «Crear no es imaginar, es correr el gran riesgo de poseer la realidad.» (2007, p. 404).

Sartre, según Hernández, propone una relación similar del escritor con el mundo:

“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. El objetivo final de la obra de arte, como lo es de la literatura 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». 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.” (2004, p. 140).

Ese “recurrir a la conciencia del prójimo” en busca del reconocimiento de sí se entiende como acceso a un espacio total, aquel de lo exterior, donde el yo sé pone en contacto no solo con “el otro”, sino con “lo otro”. Lo que el escritor buscaría es acceder a ese “otro” desconocido y poder llevarlo a un lugar del entendimiento común. G. H. experimenta esa sensación respecto al cuarto, testimonia de la necesidad, y de la imposibilidad, de su asimilación. Pero, es en esa necesidad paradójica, porque imposible de satisfacer, que el artista encuentra algo.

Si bien, con los elementos hasta aquí presentados, ya se puede vislumbrar una cierta representación sartreana de la escritura en esta novela, consideramos que esta nervadura existencialista de la obra de Lispector se consagra cuando la novela entrega una versión de los efectos de este encuentro: la Náusea. G.H. busca darle forma al cuarto desconocido, en él espera encontrar el desorden, la acumulación de basura, todo lo desechado junto, casi en una forma turgente. Sin embargo, y para la sorpresa de la protagonista, la habitación está vacía, ausente de cualquier cosa. Cualquier ocupación, a excepción, de un armario pequeño en el fondo, desde el que emergerá la cucaracha:

“Solo que haber descubierto de repente vida en la desnudez de la habitación me había asustado como si hubiese descubierto que la habitación muerta era, en verdad, poderosa. Todo allí se había secado, pero quedaba una cucaracha. Una cucaracha tan vieja que era inmemorial. Lo que siempre me había repugnado de las cucarachas es que eran obsoletas y, sin embargo, actuales. Saber que ellas ya vivían sobre la Tierra, e iguales que hoy día, antes incluso de que hubiesen aparecido los primeros dinosaurios, saber que el primer hombre ya las había encontrado proliferantes y arrastrándose, saber que habían sido testigos de la formación de los grandes yacimientos de petróleo y carbón del mundo, y allí estaban durante el gran avance y después durante el gran retroceso de los glaciares, la resistencia pacífica. Yo sabía que las cucarachas resistían más de un mes sin alimento o agua. Y que hasta de la madera hacen una sustancia nutritiva aprovechable. Y que, incluso después de pisadas, recuperaban lentamente su forma y seguían caminando. Incluso congeladas, al descongelarlas proseguían la marcha... Hace trescientos cincuenta millones de años que se reproducían sin transformarse. Cuando el mundo estaba casi desnudo, ellas ya lo cubrían pausadas.” (Lispector, 2017, p. 28).

Dónde G. H. esperaba encontrar un espacio cubierto de los vestigios de su empleada, encuentra un cuarto vacío: el primer sobresalto es ella, quien buscando darle forma a ese cuarto ve que no hay nada que formar, el cuarto es una hoja en blanco y la escritora quien intenta ordenar. Sin embargo, en ese vacío absoluto algo emerge del closet en el fondo, el último rincón oculto, una cucaracha, que siendo solo una, representa la amenaza de miles, miles de cucarachas dentro de ese armario, debajo de él, debajo de las tablas del piso y detrás de las paredes. La aparición de una cucaracha, de una sola muestra de un “otro”, es suficiente para temer a los miles de

“otros” que deben habitar donde habita esta. La aparición de la cucaracha en la hoja en blanco permite pensar la existencia de otras, como la mano que imagina Lispector le permite pensar la existencia ajena, en la misma forma que describe Sartre para el ejercicio escritural: escritura como una forma de hallar las existencias del mundo exterior.

La cucaracha representa para G. H. algo más aparte del asco y la amenaza a una vida subterránea en su hogar, representa también un ser prehistórico, anterior a ella (¿anterior a la palabra?). La vida que haya en esa habitación vacía no solo representa la posibilidad de existencia de miles como ella ocultas en algún lugar, sino que también representa a una vida primaria, una forma de vida que se haya en los inicios de la vida orgánica, ancestral a ella.

Gotlib, leyendo en paralelo estos símbolos bajo una clave existencialista, también indica:

“En el cuarto, como en una urna sagrada, se depositan las señales de un vacío, tesoro que tanto está dentro de las valijas como en el contorno de de las figuras dibujadas dentro de la pared o en la oscuridad del guardarropa del que emerge la cucaracha. Siguiendo estas pistas, en cierto momento de la narración, G. H. descubre la cucaracha, y “redescubre su infancia pobre, con goteras, cucarachas y ratas, era como mi pasado prehistórico, yo había vivido con los primeros animales del planeta.” (2007, p. 400).

Lo significativo de esto, que viene a respaldar la tesis de Hernández, es que Lispector estaría retratando a la cucaracha como un “otro”, pero a la vez un portal a un origen común de “todos” y de un “todo”, nuevamente irrumpe la idea de que, a través de este intercambio que se media por la palabra, se establece una comunicación con una “materia primaria de la vida”. Lo nuevo que aparece es que existe una identificación en dos niveles, G. H. ve en la cucaracha una vida común como humanidad (como seres vivientes), pero también una identificación personal, la imagen abyecta de la cucaracha también conecta con un origen oculto propio. La cucaracha

es el “otro”, es origen común de un “yo” y del “otro”, pero también es un “yo” anterior. Tomar conciencia de ella es un pequeño acercamiento a tomar conciencia de todas.

Cuando G. H. entra a la habitación de su empleada no haya nada a primera vista, solo unas maletas de su pertenencia (tienen sus iniciales en ellas) y un closet en el fondo que asume vacío, se dirige de inmediato sobre él, para abrir el último rincón oculto, pero de su interior emerge una cucaracha que la paraliza de miedo con visiones de las miles de cucarachas que pueden haber ocultas por años antes que ella. Pero en esa visión de eternidad que le genera a G.H. la cucaracha, hay también un encuentro, un reflejo. Ella se identifica en la cucaracha, a pesar del terror, se da un doble efecto de rechazo y apego:

“El miedo enorme me perturbaba toda. Vuelta hacia mi interior, como un ciego ausculta su propia atención, me sentía por vez primera toda habitada por un instinto. Y me estremecí de gozo extremo, como si por fin estuviese fijándome en la grandeza de un instinto que era ruin, total e infinitamente dulce, como si por fin experimentarse, y en mí misma, una grandeza mayor que yo. Me embriagaba por vez primera con un odio tan limpio como de una fuente...” (Lispector, 2017, p. 31).

El miedo, que provoca la cucaracha, ya le permite una propia auscultación de sí misma, la cucaracha le permite sentir algo propio. Vuelve a percibirse esta dependencia existencial terrorífica señalada anteriormente.

La primera acción sobre ella, la primera reacción al miedo, es movida por el impulso que la llevó a la habitación: dar forma, en este caso, aplastarla. G. H. cierra con fuerza la puerta por la que la cucaracha emerge para destruirla, pero la parte en dos, cayendo su torso y cabeza al piso, quedando boca arriba, mirándola fijamente. La cucaracha sigue con vida, a pesar de solo contar con la mitad de su cuerpo. Continúa el texto:

“Pero he aquí que por una décima de segundo me retrasé demasiado: yo veía. Mi mano, que había bajado al desistir del golpe, fue poco a poco subiendo de nuevo lentamente hasta el estómago: si bien no me había movido de lugar, el estómago había retrocedido hacia dentro de

mi cuerpo. La boca se me había secado demasiado, pasé una lengua también seca por los labios ásperos. Era un rostro sin contorno. Las antenas salían como bigotes de los lados de la boca. La boca marrón estaba bien delineada. Los finos y largos bigotes se movían lentos y secos. Sus ojos negros facetados miraban. Era una cucaracha tan vieja como un pez fósil. Era una cucaracha tan vieja como las salamandras, las quimeras, los grifos y los leviatanes. Era tan antigua como una leyenda. Miré la boca: allí había una boca real.” (Lispector, 2017, p. 32-33).

Ese reconocimiento de la boca como real, esa visión de su boca, es la visión de una boca propia y que es “real” en la medida que es una boca común, es la boca de todos, en tanto que en ella se cifra la experiencia de animalidad que nos reúne¹². También se refuerza esta relación de lo “otro” como universal y atemporal, al compararla con una leyenda, la cucaracha como parte de un mito; su boca real es “La Boca”. G. H. entra a la habitación con la intención de dar forma a todo, pero encuentra la cucaracha.

El primer gesto frente al encuentro es el golpe, un primer contacto violento con el que mutila a la cucaracha, pero que por una parte “multiplica” al insecto, ya que lo divide, pero ambas partes viven, y por la otra parte, a G.H. le significa un hundimiento mayor en la identificación con ella que se ha iniciado con el avistamiento.

Entonces ocurre el segundo contacto con el insecto: G.H., que está entregada a los ojos de este “otro-eterno”, donde se ve reflejada, absorbida y sin límites, presencia algo nuevo: del interior de la cucaracha escurre un líquido blanco, la materia de la cucaracha. De imprevisto, se desata un deseo irreconocible de fusionarse con ella ingiriéndola, la recoge del piso y se le echa a la boca, pero resulta imposible: el asco de su unión la enferma, la hace vomitar; una náusea la separa de la cucaracha.

¹² Sobre el lugar de la animalidad en la narrativa de Lispector, puede consultarse el trabajo de tesis de Mirna Rocha, *Animalidad, viaje y escritura Una aproximación a la obra de Clarice Lispector*: “Como destaca Nascimento, el ‘pensar’ en la narrativa lispectoreana significa responder el llamado de los animales. La palabra «pensamiento» deja de ser exclusiva del acto de filosofar y se convertiría más en un «sentimiento-experiencia» posibilitado por el encuentro con el animal” (2019, p.14).

Podemos ver nuevamente cómo las lecturas de Gotlib y Hernández coinciden en la identificación de esta Náusea:

“Finalmente, en un último intento de aproximación al objeto, come la masa blanca de la cucaracha y alcanza el estadio máximo de ese camino de pasión. «al precio de atravesar una sensación de muerte». Ahí, no hay palabras. Apenas el blanco o vacío de la página.” (Gotlib, 2007, p. 402).

Gotlib señala que la aparición de esta Náusea sartreana ocurre en el momento de máxima aproximación a aquello que se busca, en el caso de G. H. Esto ocurre al limpiar la habitación de “lo otro”, en el caso de Lispector, en el vértigo de encontrar las palabras. La biografía señala el interior de la cucaracha como el blanco de la hoja, la ingestión del mismo es el acto de la escritora por intentar ceder a este encuentro donde se pierde el “yo” y se fulminan los límites que los inscriben en un “todo”.

Hernández, desde la lectura de Sartre laborada por René Marill Albérès (1921-1982), escritor y crítico literario, señala cómo el proceso escritural descrito anteriormente desemboca en Náusea:

“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 una vuelta el alma y todo empieza a vacilar, como la otra noche; he ahí la náusea” (Alberes, 1968, p. 47).

Dicho momento en “*que uno se da cuenta*”, tanto en Sartre como en Lispector ocurriría en la escritura. Cuando G. H. se encuentra con esta representación de la hoja en blanco se arroja hacia ella, busca unirse con ella, se entrega a la disociación con “todo”, pero este encuentro es imposible: asumir esa verdad, la realidad de esa masa embrionaria de existencia sólo alcanza a ser vista, experimentada, pero la fusión última con ella despierta una Náusea que termina en rechazo de esa no-identidad.

Volviendo a la lectura que da Gotlib de la crítica de Nunes, citada al principio de esta parte de la memoria, puede precisarse en qué consiste esta “difícil experimentación del ser”:

“El aislamiento se explica como función iniciativa de proximidad, reintegrándose no por la razón, sino por la difícil experimentación del *ser*, destituido de *máscara*, de lo «individual inútil» por la despersonalización; «pérdida de todo lo que se pueda perder y, aún así, ser». O, según Benedito Nunes, el «encuentro de la conciencia con la realidad última», pero ya integrada en un universo social y colectivo”. (Gotlib, 2007, p. 402-403)

Esta es la Náusea que Lispector reconoce en sí a partir de la crítica de Nunes, pero que, según confiesa, es nueva para ella. La crítica la vincula con el concepto de Náusea porque se interpreta que la autora ha logrado plasmar estas disposiciones existencialistas en su novela: G. H. se presenta como el correlato de la escritora que experimenta el vértigo de su existencia al mirar en la hoja en blanco, a través de la escritura como una búsqueda de este universo social.

Ahora bien, como también parece señalar Lispector en su lectura de la misma crítica, y como continúa trabajando Hernández, esta novela no tendría un solo episodio, sino dos momentos (o dos encuentros) con la Náusea.

Como ya dijimos, el hecho de que la novela esté construida como un diálogo a un imaginario “tú” va dando constancia, todo el tiempo, de dos momentos narrativos: por una parte está la historia de G.H. yendo a ordenar la habitación, y por otra, está el relato de G. H. escribiendo la historia misma; es decir, en *La pasión según G. H.* se relata la experiencia de ayer a la vez que se relata su proceso de escritura:

“Ya que tengo que salvar el día de mañana, ya que debo tener una forma, porque no me siento con fuerzas para permanecer desorganizada, ya que fatalmente necesitaré encuadrar la monstruosa carne infinita y cortarla en trozos asimilables para el tamaño de mi boca y la capacidad de visión de mis ojos, ya que fatalmente sucumbiré a la necesidad de forma que procede de mi pavor de permanecer sin límites, entonces al menos que tenga yo el valor de dejar que esa forma se forme enteramente sola como una costra que por sí misma se endurece,

la nebulosa de fuego que, enfriándose, se convierte en tierra. Y que tenga el gran valor de resistir a la tentación de inventar una forma.” (Lispector, 2017, p. 9).

La premisa del texto es la necesidad de narrar la historia de ese encuentro. El primer encuentro con la cucaracha, la primera Náusea, solo es posible de integrar como tal en la medida que logra escribirla, este acto de escritura es dificultoso, pero necesario para la protagonista. Lispector no solo narra la historia de esta disolución de sí misma, la escritora en el encuentro con la masa blanca representada en G. H. y la cucaracha, sino que existe un proceso de reconstrucción del mismo, donde la Náusea, y en especial las sensaciones de lo que la provocaron, intentan reintegrarse. Existe un camino de “retroceso”, posterior al encuentro con la Náusea que se hace a través de la escritura:

“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”. Sin embargo, para llegar a ello, pasará por el camino de la náusea literaria y de la náusea física” (Hernández, 2004, p. 145).

G.H., como ya señalamos, descubre que en su narración podrá comprender lo que le ha ocurrido, asumiendo el riesgo de recordar aquello que no será capaz de digerir, aquello que la amenaza con la vuelta a la disociación de sí misma, y por lo tanto, arriesgarse a volver a experimentar la Náusea. La escritura está designada como una peregrinación de vuelta a su forma, esa es la “pasión” de G. H.. Cuando G.H. se encuentra con este “refugio embrional” y decide “unirse” a él, aparece el vómito para separarlas, sin embargo, persiste una necesidad de volver a ese encuentro, pero ahora a través de la escritura. Ella prevé el miedo de que escribir lo que le pasó podría hacerla dudar de la realidad del recuerdo, y en ese camino, hacerla dudar de toda su realidad y de su existencia, pero por lo mismo se vuelve urgente escribirla, la duda, ese miedo interior ya ha sido descubierto, ahora necesita entenderlo.

En el siguiente fragmento de la obra, G.H. reconoce como esa nueva sensación de “atención en sí misma”, sobrevive, la persigue de manera insistente posterior al encuentro:

“Permanecí inmóvil, haciendo cálculos desordenadamente. Estaba atenta, estaba totalmente atenta. 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.” (Lispector, 2017, p. 30).

Para Sartre, explica Hernández rescatando la cita de Ranè Marill Alberes ya expuesta, el tedio es la sensación de que *todo es gratuito*, una forma de contemplar el existir a través de este camino escritural:

“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.” (Hernández, 2004, p. 146).

El tedio es el momento que precede a la Náusea. En este caso el salto al vacío de G. H. (comerse a la cucaracha) es no interrumpir ese tedio, ese encuentro. Esa hostilidad, que aparece al ver a la cucaracha, y re aparece más intensamente cuando la golpea con la puerta y más aún cuando la traga, es el tedio que no se interrumpe y que termina en su vómito. Es el sentimiento que se mantiene y que la motiva a escribir a este “tú”, tomar distancia para entenderla, aunque signifique experimentar nuevamente esa sensación de rechazo, la *náusea física* y la *náusea literaria* como diferencia Hernández:

“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.” (2004, p. 128).

La Náusea filosófica de Lispector, anudada a la náusea física, es la que marca la motivación de la protagonista del texto y el verdadero eje central de la novela. Lispector, como hemos leído hasta ahora, busca por sobre todas las cosas, hacer una escritura de la escritura. Es su responsabilidad ir más allá de la experiencia existencialista primera, busca averiguar si el asco se experimentará de la misma manera en la escritura o si podrá acceder una vez al “otro”:

“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)” (Hernández, 2004, p. 149).

El carácter filosófico de esta “búsqueda por una segunda Náusea” radica en que se trata de un rescate del lenguaje, del ejercicio de escritura, como una forma de acercarse a cierta “naturaleza” de las cosas o cierta “Idea” de las cosas, como una forma posible de “tantear” cierta “materia de la existencia”, y sorteando hasta cierto punto, la agonía propia de ese proceso de concientización.

Es a partir de este segundo momento de la escritura, representado en *La pasión según G. H.* que identifica Hernández, que podemos pensar un acercamiento específico, como se plantea al inicio de esta Memoria, por parte de la literatura de Lispector a las discusiones filosóficas en torno al lenguaje que mantenía la escena intelectual francesa de su época.

Un ejemplo significativo de estos acercamientos a las discusiones filosóficas sobre el lenguaje de su época es precisamente el rescate que G. H., en su pasión hace de la escritura Lispector no solo estaría haciendo una representación de la Náusea en la imagen de la cucaracha, si no que entrega una reflexión sobre el “que hacer” frente a ella. La escritura, en este impulso existencialista, hereda una responsabilidad, que implica traducción, la elaboración de ese encuentro con la nada. Para Sartre, este tedio que es experimentado a través de la escritura es inevitablemente conductor de la Náusea. Para Lispector, la escritura es el proceso de encuentro, y desintegración de un “yo”, pero también el proceso de reintegración se precipita hacia algo nuevo. La palabra “otra” aparece a través del proceso tortuoso de reconfiguración de un “yo” que toma la forma de escritura de la Náusea. En el caso de Lispector, esto consiste en escribir el mismo proceso escritural. Ella no se rinde frente a la Náusea que provoca escribir, o eso nos permite pensar. Este rescate de la escritura por parte de la autora brasileña que identifica Hernández se acerca a ciertas reflexiones que también estaría planteando Roland Barthes, en ciertos textos donde se dedicaría a reflexionar sobre la implicancias y posibilidades de la Náusea sartreana.

En el texto de Jean-Claude Milner, *El paso filosófico de Roland Barthes*, se explican las diversas potencias filosóficas que aparecen a lo largo de los primeros trabajos del teórico. Nos interesa especialmente referirnos a las lecturas que Milner hace de los análisis barthianos sobre la Náusea. Esta se basa en una forma específica de *enálage*, figura retórica que hace pasar del adjetivo al, en una intención de poder hablar de la Idea, sin una restricción absoluta sobre ella por la palabra. Para Barthes, esta acción es propia de la filosofía: “Eleva el adjetivo a nombre y con ello elevarlo a Idea, ¿no es esto, se dirá, lo que hizo siempre la filosofía: lo igual, lo desigual, lo verdadero, lo falso, ¿lo justo o lo injusto?” (Milner, 2004, pp. 29-30).

Lo que Barthes estaría proponiendo, describe Milner, es la defensa de la escritura como una posibilidad de trabajar las experiencias individuales sensibles a través de la figura de la *enálage* y los *qualia*. El primero se refiere a la acción de darle la categoría de sustantivo a lo que es un adjetivo y el segundo remite a cómo se definen las cualidades subjetivas de las mismas experiencias sensibles, el debate al que ingresan, y del que participa Barthes, es por la posibilidad de si estos conceptos pueden o no tener lugar en un análisis filosófico de la realidad.

El momento que Millner toma de Barthes, es una lectura sobre cómo este autor busca explorar las dimensiones de estas acciones del lenguaje, reflejadas en el acto de escribir, a través de la lectura de Sartre:

“No se comprende el alcance de esta tesis si no se comprende que la Náusea es el testimonio, en Sartre, de lo real de la Caverna. De su real fisiológico. La catástrofe de la Caverna sartreana está en que lo sensible siempre puede vertirse en Náusea, y en que todo lo que da testimonio de lo sensible puede terminar en vómito. (...); en cuanto a Barthes, este sostiene con toda su fuerza la doctrina opuesta; como el inverso más exacto de Sartre, se obliga a obrar de modo que la *enálage* no sea vector de ninguna Náusea, y esto porque hay una Idea de cada faceta nombrable de lo sensible —de cada *quale*— , y esto en el interior de la Caverna, y esto aun cuando la Caverna fuese fisiológica. El proyecto de Barthes se descubre: hay que salvar los *qualia*, tomar partido por ellos y constituirse, en sentido propio, como portavoz de la sensibilidad, sin temer en absoluto la anfibología del término. El efecto-Barthes encuentra aquí el principio de su perseverancia.” (Milner, 2004, p. 35-36).

La lectura que hace Barthes de la Náusea es que esta es la respuesta a la experimentación de lo sensible a través del lenguaje, acá ese “sensible” viene a ser la posibilidad de una conciencia común respecto a una experiencia, que será en Sartre el objetivo implícito de la actividad escritural. El problema vendría a ser que la escritura seguiría siendo parte de una forma secundaria de trabajar cierta realidad de las cosas sensibles, pero que no constituye un encuentro definitivo con esa “materia”. En términos platónicos, si bien esta escritura sería una forma de avanzar en la posibilidad de “presenciar” cierto estado embrional de las cosas, encontrarse con la Idea, una verdad universal para todos de algo, ese algo que la palabra ofrecería de manera

incompleta. Recuperando la figura de la caverna, la Náusea de Sartre aparece al considerar a la escritura como un medio de avanzar en lo sensible, pero que terminan sin poder salir del espacio cavernario. De ahí que la caverna sartreana se experimente como catástrofe.

El Barthes de Milner, por el contrario, cree que en la escritura, en el intento de hallar en el vacío las palabras, se encuentra una clave que permitiría hablar a la filosofía de aquello que por su posición de Idea, solo se nos permite delimitar por medio una apreciación subjetiva:

“La enálage, decía, trae aparejada la posibilidad de la Náusea. Y hace algo más. Es sin duda un forzamiento, pero un forzamiento iluminador, plantear esta tesis: *la enálage del adjetivo en nombre es siempre, en sartre, máscara de la Náusea*. La enálage la combate, la disimula y la confirma.” (2004, p. 35)

La operación propuesta es que la Náusea provocada por la escritura, como una forma que busca hablar de lo sensible, debe ser combatida con más escritura porque solo en la escritura, hasta ahora, Barthes ve un modo de poder tratar con ciertas problemáticas específicas del concepto de Idea en la filosofía. Para él, la palabra es el único testimonio de la experiencia sensible que provocaría este encuentro y que formaría parte de una prueba de su realidad.

“La fenomenología autoriza a Barthes a valerse de la enálage. Por este medio de lengua, se torna lícito hablar de lo sensible en el detalle de sus cualidades, sean obscenamente captadas por la forma-mercancía, elegantemente ordenadas por un código o simplemente ofrecidas a la nobleza de los sentimientos y a la belleza de la lengua. La enálage es la condición inicial de un testimonio rendido a las cualidades sensibles.

Pero Barthes prolonga los límites de la enálage mucho más allá de lo que la fenomenología esperaba. La autorización que le concede como por descuido se volverá entre sus manos un arma positiva puesta al servicio de la Idea.” (Milner, 2004, p. 35).

En Sartre, el proceso de escritura que busca llevar al lenguaje común aquello que sobrepasa los límites de nuestro “yo” sensible fracasa, porque el encuentro

produce un vértigo y las palabras que de él se obtienen ya están “marcadas” por una subjetividad del escritor, bajo una impresión del escritor. Lo que acontece, el descubrimiento involuntario de Barthes según Milner, es el del vestigio que habría en la palabra sobre su Idea originaria. Si existe un origen que es invisible para nuestras experiencias sensibles, y del cual solo la escritura nos puede dejar testimonio ¿Qué otra búsqueda tenemos?

“Todo se dispone si —pero solo si— el lenguaje es tratado como un encuentro de superficies, de las que ninguna es la profundidad oculta de la otra. He aquí justamente lo que Barthes descubre en el Signo y en la estructura, que el Signo autoriza” (Milner, 2004, p. 31).

Esta autorización que viene del Signo, como una forma posible de hablar de la Idea, radica en asumir que tanto Signo e Idea tienen este punto común en la palabra que los nombra, pero este es solo un punto intermedio del contacto de ambas, la palabra no es la Idea y tampoco es una representación fiel y universal de lo que esta es, pero la palabra es el hallazgo posible.

El hallazgo de Lispector y de Barthes sería la escritura como una forma de combatir a la Náusea, con ambos asumiendo esa condición anfibiológica, entre la idea y lo sensible, que autoriza el Signo. Es posible, a partir de esta reflexión en torno al Signo conectar las posibilidades que vería Lispector en el lenguaje con las que también estaría trabajando Jaques Derrida. Más precisamente, las atribuciones que Lispector le estaría otorgando a la escritura, que han sido comparadas con las que articula Barthes, nos permite también hallar similitudes con las lecturas que hace Derrida de Platón en su texto *La farmacia de Platón*:

"El logos es, pues, el recurso, hay que volverse a él, y no sólo cuando la fuente solar está presente y puede quemarnos los ojos si los fijamos en ella; hay que volverse también al logos cuando el sol parece ausentarse en su eclipse. Muerto, extinguido u oculto, ese astro resulta más peligroso que nunca. Dejemos correr esos hilos. No los hemos ido siguiendo más que para dejarnos llevar del logos al padre, y unir la palabra al kirios, al amo, al señor, otro nombre dado en la República al bien-sol-capital- padre (508 a). Más tarde, en el mismo tejido, en los mismos

textos, sacaremos otros hilos, y de nuevo los mismos para ver urdirse o desanudarse otros diseños." (Derrida, s. f., p.124).

Otra vez, la intensidad de los motivos filosóficos en la escritura de Lispector nos permite sospechar cierta bibliografía filosófica de la autora y que ella, en su vida pública, siempre se propuso desmentir. Su interés permanente es evidenciar cómo en la escritura se halla una clave para el pensamiento, como se asemejan y diferencian, y cómo el lenguaje es una piedra angular en la disposición vital de llegar a comprender algo sobre nuestra existencia. Y todo esto sin decirlo. Lispector no dice cuál es el lugar del lenguaje en la filosofía, o en el pensamiento o en la manera en que este ocurre, o dibuja metáforas calcadas de lo que dicen los escritores que lee, ella permite que estas cosas se piensen desde su escritura y lo logra intentado narrar la experiencia misma de pensar, sentir o escribir, o, tal vez, como "escribir" es un intersticio de esas dos. Lo que ocurre, es que la narrativa de Clarice, en su búsqueda por tratar de narrar el acto de escribir, nos permite leer cuál es nuestra relación con el lenguaje y como es la búsqueda de la representación en él. La escritura de Lispector permite preguntarnos por las relaciones que establecemos con el mundo a través del lenguaje, que cosas permite y cuáles son sus límites, cuya potencia no es menor a la de los intelectuales de su época.

Es por pensar la escritura en estos términos que Hernández eleva la condición pensante de la obra de Lispector. Como hemos dicho, *La pasión según G. H.* es la carrera por darle sentido a lo que le ha ocurrido a la protagonista. El incidente al que se le está dando forma es la representación de una escritura de la náusea a través de la metáfora de la limpieza del hogar (o reapropiación del hogar), es decir, la posibilidad de este ejercicio de "dar forma":

"No comprendo lo que he visto. Y ni siquiera sé si he visto, ya que mis ojos han terminado por no distinguirse de la cosa vista. Solo con un inesperado temblor de líneas, solo gracias a una anomalía en la continuidad ininterrumpida de mi civilización, experimenté, por un instante, la vivificadora muerte. La muerte selecta que me hizo palpar el prohibido tejido de la vida. Está prohibido decir el nombre de la vida. Y yo casi lo he dicho. Apenas he podido liberarme de su tejido, lo que sería la destrucción de mi época dentro de mí. (Lispector, 2017, p. 9).

Este primer encuentro con lo “otro”, con esta materia universal o conciencia común, es para Lispector el acercamiento a esta palabra primaria, un “nombre de la vida”, pero como anticipa Sartre, el camino de la significación a través de la escritura solo la hará consciente de sus propias limitaciones cavernarias, los bordes sensibles de su cuerpo, llevándola al límite, provocando el vómito, la separación violenta con este refugio embrional de existencia. Sin embargo, es esa misma repulsión violenta la que motiva a G. H. en su búsqueda, es la experiencia de la Náusea frente a la escritura la que le crea la necesidad (o la noción, como en Barthes) de que escribir es el único camino para volver a acceder a esa verdad, o al menos, poder tratar de llevarla a un plano donde sea viable discutir su experimentación:

“Contemplaba yo lo que solo tendría sentido más tarde; quiero decir, sólo más tarde tendría una profunda falta de sentido. Solo después iba yo a entender: lo que parece falta de sentido es el sentido. Todo momento de «falta de sentido» es exactamente la aterradora certidumbre de que allí hay un sentido, y que no solamente no captó, sino que no quiero porque no tengo garantías. La falta de sentido me asaltaría más tarde solamente. ¿Tomar conciencia de la falta de un sentido habría sido siempre mi modo negativo de sentir el sentido? Además de mi participación.” (Lispector, 2017, p. 21).

La novela de Lispector está preguntando por, y proponiendo, un lenguaje que atraviese victorioso la Náusea. G. H. ya ha tenido un momento donde, en un ejercicio físico, ha encontrado una matriz existencial que desembocó en vómito, en el espanto, pero la pregunta que persiste es si ahora, a través de la escritura, puede asimilar su visión desrealizada en un todo sin vomitar, exponiéndolo en palabras comunes. Eso es lo que Hernández identifica como una segunda Náusea: “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 completo, el mismo síntoma corporal descrito anteriormente.” (2004, p. 148)

Si bien la tesis de Hernández guarda como eje la exploración de la Náusea por parte de Lispector, es decir que su investigación se centra en las formas en las que la

autora, a lo largo de toda su obra, intenta descubrir los límites entre un “yo” y un “otro”, y donde el acto de escribir aparece como el rechazo a la disolución, resulta relevante que en su desarrollo establece esta condición pensante de su escritura, ya que en ella se le asume como único vehículo para intentar plasmar dicha experiencia existencial. Es decir, y cercano a Barthes y Derrida, el Signo irrumpe como única forma de tratar (con) la verdad.

En su biografía, cómo vimos en un comienzo de este trabajo, se insiste en esta forma escritural de Lispector, que concibe la experiencia de la escritura como una búsqueda, como un permanente *ir a buscar*.

“El repertorio de imágenes de la novela atiende a esa doble configuración: traducir lo que es y lo que no es. Partiendo de un sentido preconcebido y estereotipado, pasa a su desmontaje o deconstrucción. De ese modo, la caja minúscula situada en el fondo del departamento, donde el personaje llega a través de un corredor y mirando la espiral del foso de predio, se revela una “caja de sorpresas”, que se abre en una serie de imágenes, alegoría de un proceso de encuentros: simultáneamente encuentro con el otro, consigo mismo y. en un sentido más general, encuentro con el “otro sentido” de las cosas.” (Gotlib, 2007, p. 399).

Esta escritura concebida como una búsqueda, como un dejar aparecer en la grafía, es la real necesidad de los personajes de Lispector. Un descubrimiento del proceso nauseabundo que se experimenta en la necesidad de nombrarlo.

Para afianzar esta reflexión, Hernández recurre a las apreciaciones de Cixous hace de la autora brasileña:

“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; (...) 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 una poco arriesgado, sin embargo, existe por ejemplo, en *Agua viva* una clara introspección, que es un diálogo 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.” (2004, p. 130).

Hernández recurre a la reconocida lectura que hace Cixous sobre Lispector, la cual reconoce el carácter pensante de su escritura, pero buscando las tensiones representacionales del lenguaje que se pueden percibir si además ponemos atención a los imaginarios marginales que aborda su literatura. Ella reconoce la idea de la escritura como antídoto a la Náusea, es decir, reconoce que en la palabra que plantea Lispector existe una forma de intentar digerir lo irrepresentable.

Escribe Lispector en *La pasión* una efectiva imagen para ilustrar esta necesidad de retomar el sentido por medio de la palabra, y que la acerca a las imágenes platónicas de la caverna con la que la escritura estaría lidiando:

“Lo que me aliviaba como de una sed, me aliviaba como si durante toda la vida hubiese yo esperando un agua tan necesaria para el cuerpo encrespado como es la cocaína para quien la implora. Por fin, el cuerpo, impregnado de silencio, se apaciguaba. El alivio procedía de que yo cabía en el dibujo mudo de la caverna.” (Lispector, 2017, p. 38).

Esta vuelta a la caverna es la reconstrucción, por medio del entendimiento, de un “yo” a través de la escritura. Si bien, la rememoración se podría entender como un retroceso, “vuelta a la caverna”, es realmente la aparición de algo nuevo, un sujeto que ha intentado, en la medida que se reinventa a sí mismo, integrar algo de esa experiencia disociativa.

“Más que una observación existencialista de la relación del ser con el mundo, Clarice Lispector plasma a través de la escritura la pintura 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, (...)” (Hernández, 2004, p. 133)

El interés principal en la literatura de Lispector, como se ha insistido, reside en la escritura misma. Este interés por la palabra se podría interpretar como una esperanza de que es a través de ella que se accede al pensamiento mismo, o a la Idea misma de las cosas.

La G.H. que escribe es otra a distinta a la que entró en la habitación de la empleada el día de ayer, y la G. H. posterior a la escritura de aquella experiencia también es otra, y será otra en su relectura. Esto gracias a que Lispector, en su libro ha podido de plasmar la experiencia de trasladar el vacío a la hoja.

Cito:

“Lispector no concede trascendencia a la anécdota, o sea, a la historia. Narrada 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...” (Hernández, 2004, p. 197)

La conclusión en esta cita de Hernández propone, como hemos tratado de demostrar, que el gesto pensante de Clarice se basa en la renuncia a la anécdota. Lo que busca señalar con esto es que el potencial de su escritura empieza previamente al definir su posición frente al texto: esta será un descubrimiento a través de la hoja.

Conclusión:

Es este gesto, que personalmente leemos como un gesto creativo, que concibe a la escritura como arte, la escritura como poesía (o como pintura, si seguimos las relaciones que hace Hernández con Merleau-Ponty), es que sus textos adquieran esta posibilidad filosófica. La de acercarnos a un pensamiento en escritura, en nuestro tiempo posible, desde esta vereda del mundo, con una firma de mujer.

La escritura de Lispector es profundamente poética en el sentido de que esta busca la manera de hallar las palabras que identifiquen la experiencia sensible, renunciando a cualquier otro objetivo que no sea ese. Es la trascendencia que ella le da a esta búsqueda por la palabra precisa, que permite una doble lectura de Lispector, y despierta la atención filosófica sobre su escritura.

Si bien, en el caso de *La pasión según G. H.*, y en la lectura que hace Hernández, podemos pensar que Lispector trata las posibilidades de la palabra en condiciones similares a las que estarían planteando ciertas lecturas barthianas o derridianas sobre la escritura, los acercamientos de este tipo son casi inabarcables. Es la escritura de Lispector tan vasta y variada que logra ser indefinible incluso en nuestro tiempo, lo que termina siendo parte de lo que hemos descrito cómo “los misterios o enigmas” de su escritura: ¿Cuál es la profundidad y el alcance de la misma? No es mi intención negar una bibliografía filosófica en su escritura, esta posibilidad de una lectora-escritora interminable, por el contrario, nos gusta pensar que su encuentro con la filosofía contribuyó a alimentar su misterio, pero señalando que la posibilidad misteriosa del alcance de su escritura radica mucho más fuertemente en su compromiso poético, el de una escritura que se persigue a sí misma, que busca hallar lo que no está dicho.

Referencias bibliográficas:

- Alberes, R.M. (1968): *Jean-Paul Sartre / Testigos del Siglo XX* Barcelona: Editorial Fontanella.
- Barthes, R. (1993): *El placer del texto y Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI ediciones S. A. Traducción: Nicolás Rosa.
- Boix, V. (2020): *El boom, un modelo para desarmar*, Recuperado el 30 de agosto del 2020 de: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/boom--modelo-desarmar_0_KScvtzeg.html
- Cixous, H. (1995): *La hora de Clarice Lispector*. Madrid: Editorial Anthropos. Traducción: Ana María Moix
- Derrida, J. (s.f.): *La farmacia de Platón*. Recuperado el 12 de marzo del 2020 de: <https://roxanarodriguezortiz.files.wordpress.com/2011/04/la-farmacia-de-platon-jacques-derrida.pdf>
- Foucault, M. (1996): *Lenguaje y literatura*. Barcelona: Ediciones Paidós. Traducción: Isidro Herrera Baquero.
- Gotlib, N. (2007): *Clarice, una vida que se cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A. Traducción: Álvaro Abós.
- Hernández, C. (2004): *La náusea contemporánea literaria en Clarice Lispector*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Koval, M. (2018): *Vocación y renuncia: la novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
-
- Lispector, C. (1979): *La fuga / La bella y la bestia*. Rio de Janeiro: Editorial Nova Fronteira.

- Lispector, C. (2015): *La hora de la estrella*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires. Traducción: Gonzalo Aguilar.

- Lispector, C. (2017): *La pasión según G. H.* Editorial digital: Titivillus. Traducción: Alberto Villalba Rodríguez.

- Lispector, C. (2019): *La pasión según G. H.* Madrid: Editorial Siruela. Traducción: Alberto Villalba Rodríguez.

- Lispector, C. (2005): *Cerca del corazón salvaje*. Madrid: Ediciones Siruela S. A. Traducción: Brasilio Losada.

- Lyotard, J. (1997): *Lecturas de infancia*. Buenos Aires. EUDEBA editorial.

- Mauro, A. (1997). "Clarice Lispector: la escritura del cuerpo y el silencio", Recuperado el 20 de diciembre del 2007 de:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/biografia.htm>.

- Merleau-Ponty, M. (1971): *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus.

- Milner, J. (2004): *El paso filosófico de Roland Barthes*. Amorrortu Editores, Buenos Aires. Traducción: Irene Agoff.

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

- Rocha, M. (2019): *Animalidad, viaje y escritura Una aproximación a la obra de Clarice Lispector*. Viedma: Universidad Nacional de Rio Negro.

- Sánchez-Prieto, J. (2018): Entre el mito y la crítica: memoria del 68 francés. Recuperado el 30 de agosto del 2020 de:
<https://doi.org/10.3989/arbor.2018.787n1005>

- Villalobos-Ruminot, S. (s.f.): Literatura y marginalidad I: sobre Clarice Lispector. Recuperado el 15 de junio del 2020:
https://www.academia.edu/5943552/Literatura_y_marginalidad_I_sobre_Clarice_Lispector

Anexos:

- Entrevista citada a lo largo del texto, disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=E3s4BymoN0Y&t=458s>