

01057

En la punta de la palabra



“Del amor y otras cosas que se gastan por el uso. Ironía y silencio en la narrativa de Clarice Lispector”.

Tesis que presenta la alumna Brenda Ríos Hernández para el grado de Maestría en Letras Latinoamericanas.

Tutor: Romeo Tello Garrido.

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

ANEXO 1



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

Ésta es una tesis muy agradecida. Un poco más lenta de lo necesario, pero qué más da cuando ya está aquí. Quiero, en primer lugar, mencionar a los que hicieron posible este trabajo: a maestros míos entrañables, que no sólo hablan de cuestiones de literatura, sino se sirven de ésta para abrir el mundo: los mundos. Y uno termina haciendo tesis como correspondencia a clases que despiertan preguntas. Gracias. Es todo lo que tengo que decirles. A la Maestra Valquiria Wey, por muchas razones: las de rigor académico, las de necesaria presión, pero sobre todo, las razones que acompañan las literarias: razones de ética y encuentros. A Romeo Tello, por su paciencia, por aceptar esta tesis para asesoría sin saber bien a bien a dónde llevaría; por ese carácter de trabajo que siempre acaba contagiando a uno, en la manera en que uno ve posible aprehenderlo. A Susana González Aktories, por su lectura crítica y generosa. Y a todos, por la amistad.

A mis amigos y compañeros del seminario de literatura brasileña: Martha Patricia Reveles, Eduardo Langagne, Consuelo Rodríguez, Zenaida Cuenca, Octavio Sanpedro, Alejandro Tapia. Y a los que soportaron todas mis posibles disertaciones sobre esta tesis: Ernesto Priego y Fay Toriz. Y a todos esos becarios que encontraron patrocinador de ocios talentosos en la Fundación para las Letras Mexicanas.

A mi familia: Fernando Mariña, por todas las razones que él sabe y de las que sospecha; a Carlos Ríos y Adela Hernández, por estar siempre ahí. A Nora Castañón, Lulú Rangel, Ernesto García de León, Mariana Ozuna. A todos los que hicieron este proyecto posible. Gracias. Porque uno va descubriendo que afortunadamente no se anda solo, y que es únicamente la idea de soledad la que es soportable.

Confesión literaria.

Miedo. Un miedo sutil, extraño, mezcla de fascinación, sorpresa e incredulidad, me invadió por completo cuando entré en contacto con la escritura de Clarice Lispector. Sí, es una escritora que va más allá de la narrativa tradicional, pero hay también otros escritores que hacen lo mismo: Guimarães Rosa, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, sólo por nombrar algunos, y éstos no me producen más que una seducción a la que caigo voluntaria y rendida. ¿Qué pasa entonces? ¿Por qué el temor ante una escritora que además escribe en un idioma que no me pertenece?

Fue con *La pasión según G.H.*, cuando descubrí el temblor, y estas ansias por seguir leyendo y a la vez de cerrar el libro y no ver más: pero el temor ya estaba ahí. Descubro entonces que los libros son este modo de irnos descubriendo y de reconocer en nosotros cosas que creíamos ocultas; un libro en tal caso cumple dos funciones, creo, una es la permanencia de una voz que no sobrevive fuera de él, la voz de alguien que ya no está: el libro como evocación de la ausencia; la otra función es la de ser un cofre abierto de tesoros; exacto, como en los cuentos de piratas, ese tesoro siempre sorprendente, inopinado del baúl de misterio es lo que uno como lector rescata del libro, y así nos descubrimos amando u odiando algún personaje o situación narrativa, y eso es descubrir en nosotros las cosas que se aman o se odian. Nos destapamos y nos revelamos sin cautela frente a quien escribe.

Cuando la obra de Clarice me descubre -me gusta la idea de que los libros descubren a uno y no al revés- tengo un miedo terrible de que me vea como soy, y sepa que, como sus personajes, yo también me desdoble, y me veo de afuera como si yo fuera otra, y no la que soy realmente. Esa sutil torpeza que existe en sus mujeres, sobre todo,

esa manera de perderse en una calle y olvidar el modo de regresar a casa, me sucede a mí, ese modo de estar pero no completamente, con la mitad del pensamiento en otro lugar lejano del cuerpo también me sucede a mí. Sus cuentos y novelas me tocan muy cerca, como si ella, autora, me conociera y me cambiara el nombre pero consciente de que cuando yo leyera sabría de alguna manera -salvaguardando el tiempo, la distancia, y la lengua misma-, que habla de mí.

Y bien, el miedo es tal que decido como en el diván del psicoanalista, hacer una tesis para librarme de él -del miedo, no del psicoanalista-. El miedo es el rostro del embrujo literario, de la condición y voluntad de irme buscando en la obra de una mujer que muere cuando yo tengo dos años de edad, y que dejó para mí - y para los otros- esta gran obra de preguntas y preguntas que no acabo de resolver pero sé que no importa: el sólo hecho de que alguien más las plantee para mí, y en mi lugar, las convierte en algo sagrado. Estas preguntas quizá nunca logren resolverse, que no importa tampoco, pero su enigma rodeará mis acciones, mis inquietudes, mis modos de aproximarme a los demás y a mí misma. Y así como Ana (este personaje del cuento "Amor", que es como un contendedor de tantas mujeres distintas) en el Jardín Botánico de Río, descubro el valor oculto de las cosas y puedo ver, porque el ciego del cuento que logra hacer que ella *vea* es para mí una metáfora de la literatura: ¿Acaso los libros no nos muestran el modo de quitar el velo de las cosas?, ¿Acaso no nos revelan en lo que creíamos insignificante, como un huevo pequeño, la enorme grandeza creativa, y el truco que es poner el velo de nuevo? Entonces cada palabra no refiere a las cosas, sino son las cosas reinventándose una y otra vez en nuevas palabras. Porque el desgaste del lenguaje sólo sucede cuando agotamos sus posibilidades, y tenemos todos que empezar de nuevo: esto es una mesa, y se llama así pero no se nombra porque si lo hacemos entonces la mesa se convierte en otra cosa, pero no el espacio donde se comparte el alimento, o el trabajo.

No sé qué más decir sobre Clarice Lispector -y esta decisión de hacer una tesis sobre su narrativa- salvo que aun con este miedo que todavía perdura, le debo tanto, y aunque suene curioso o paradójico, cada día me salvo como se hubieran salvado sus personajes si les hubiera dejado una página más, porque todos ellos buscan los lados de la esfera que los salve, y algunos sólo encuentran que el hecho del planteamiento de la salvación, ya es su modo de ser salvados: como Martín sacrificado en *La manzana y la oscuridad*, como Ana misma, que después de *ver* decide regresar a su cómoda ceguera.

Coincido absoluta e incondicionalmente con Guimarães Rosa cuando decía que no leía a Clarice para la literatura, sino para la vida. Por ello, esta tesis pretende ser una especie de correspondencia -ficticia claro- pero válida al fin en lo que tenga de literario, válida en lo que tenga de verdadera, que la verdad no es más que buscar en las cosas su nombre oculto, su misterio que guarda para unos cuantos, y cada libro es pregunta y espera. *Árbol que crece*.

Parte I. Variación y fuga.

1. Introducción; el huevo transparente.....	8-13
2. El enigma de la rosa. Ella es más fuerte que ella.....	13-16
3. Literatura e ironía, una propuesta teórica.....	16-19
a) Ironía. Ruptura del discurso.....	19-23
b) Metáfora del no- decir o metáfora animada.....	23-35
4. Literatura y silencio. Un voluntario dedo sobre los labios.	35-44
a) Sobre el monólogo interior. Reflexiones desde <i>Un soplo de vida</i>	44-54
b) Del impacto del grito al asombro del silencio. Música compuesta de palabras sedentarias.....	55-57
c) El soplo audible en la obra de Clarice.....	58-63

Parte II. En la punta de la palabra está la palabra.

1. Retórica de la imposibilidad. Construcción y Desconstrucción.....	65-71
2. Ironía y narración. El proceso de la escritura en <i>La pasión según G.H.</i> y el cuento "Amor", de <i>Lazos de familia</i>	71-72
a) Todo momento de hallar es un perderse a sí mismo.....	73-82
b) Del amor, del lenguaje, del narrar y otras cosas que se gastan por el uso....	82-93

Parte III. Literatura de lo inefable.

1. La palabra ausente: el silencio es plenitud.....	95
2. Laberintos en espiral. Notas para una escritura luminiscente.....	96-102
3. Silencio y narración. El proceso de la escritura en <i>Agua viva</i>	103-108
4. Y ahora también este silencio súbito. Conclusiones.....	108-114
Bibliografía.....	115-118

Parte I. Variación y fuga.

“Para que la palabra escogida consolide su eficacia,
tiene que haber brotado de todas las palabras”

Lezama Lima

1.-Introducción; el huevo transparente.

I

¿Qué es un libro sino una conformación sinuosa de intenciones e ideas, entrelazadas unas a otras como el árbol en sus raíces busca la permanencia en la tierra? Un libro es la imagen testimonial de una palabra que quiere quedarse, ser toda ella una línea y pensamiento, arriesgarse a vivir en el instante en que se pronuncia y se presenta. Cada libro, entonces, es un acto de invocación espiritual, es el que pretende llamar, en la ausencia de su creador, las palabras que certifiquen que todavía está aquí, en este instante, compartiendo el futuro que no pudo presenciar, sino presentir en la penumbra.

En una época de sobresaltos continuos y de la cotidiana incertidumbre amorosa de todos los actos de los hombres, nos conviene tal vez percibir la clara y delirante voz de una mujer que comparte la conformación de una poética de la escritura, sí, pero también la poética que sirve para vislumbrarse en la duda que es común a los hombres, en la oscuridad que acompaña toda certeza, en la alcoba que es el interior de cada uno. En ella, en Clarice Lispector, está la terrible búsqueda, por constante, de la verdad en lo incierto, de lo nombrable del silencio claro.

II

En una conferencia sobre Virginia Woolf, F.M. Forster dijo algo que me parece primordial para pensar a Clarice Lispector: "Nuestra deuda hacia ella, en parte es ésta: nos recuerda la importancia de las sensaciones en un mundo que practica la brutalidad

mientras recomienda los ideales”.¹ Nuestra deuda hacia Clarice es también la que guarda relación con la necesidad de mirar, mirar al otro y mirarnos en el otro, como ciegos de conocimiento, como si tuviéramos amnesia de sensaciones, como si fuésemos nuevos en el acto de nombrar las cosas. Nuestra deuda hacia ella es que nos induce como niños pequeños a reconstruir el mundo por el acto de ver, sentir, ser y pensar. El acto de una pasión muy singular: vinculada a una extensión de la palabra-pensamiento que se hace una esfera cristalina que nos descubre cómo se van conformando una y otro, desnudos y terriblemente vulnerables, en un esfuerzo deliberado por aprehender y reflejar el lenguaje que nos descubre voluntaria, provocativamente, su transparente mecanismo - como un reloj abierto-.

Decir Clarice Lispector es mencionar una de las figuras más importantes de la literatura contemporánea en América Latina, por lo sorprendente, profundo y luminoso de su escritura. Brasileña por adopción cultural, su obra logra irrumpir con los cánones de la literatura, por un lado Guimarães Rosa con su representación del Brasil profundo, místico, con un lenguaje intrincado que rescata la polisemia del portugués de Brasil, la riqueza del habla común de la gente del sertón; y un popular Jorge Amado con una versión novelada, turística más que otra cosa, del Brasil de postal; mientras, Clarice invierte la manera del lenguaje cotidiano y le da un sentido novedoso a la escritura, si no tuviéramos a Derrida tan presente, podríamos decir: escribe como se habla, pero el filósofo vendría a nuestro encuentro y nos diría algo así como que la escritura es ya en sí una representación del habla, pero no la sustitución. Clarice diría, en cambio, que ella no escribe como habla, sino como piensa, y que incluso escribir de cualquier manera es un esfuerzo enorme. Pero este sentido novedoso se relaciona con la descomposición de las palabras, en lo críptico y misterioso que pueden ser algunas de sus frases: “Al lado de

¹ Cita tomada de Sergio Pitol en *Flush*, de Virginia Wolf, p. 19.

mí estoy yo. Es hacia mí adonde voy. Y de mí salgo para ver. ¿Ver qué? Ver lo que no existe. Después de muerta es hacia la realidad adonde voy”.

En este trabajo no hay intención de parte mía que vaya en busca de resolver enigmas, pero en cambio, sí hay la intención de atraer preguntas a partir de los libros - que éstos no son más que respuestas tentativas a tantas cosas- preguntas que son punto de partida para más preguntas, y eso me gustaría proponer. Tenemos a veces libros que repiten preguntas, pero a final de cuentas las que valen la pena son como las metáforas de uso común: se resumen en unas pocas. Así, la obra de Clarice Lispector parece partir de una sola que pudiera constituirse en todas: ¿Por qué? Y con este disparador de discernimientos nos ligamos a varias cuestiones fundamentales: el porqué del narrar, el porqué de la literatura, de la enunciación del ser humano y su temperamento como ser vivo, único y pleno de lenguaje. En su narrativa podemos aventurar varias intenciones que aciertan a crear intrincados laberintos poéticos donde hay pocas salidas -o las salidas como simulacros de salvación - caminos que conducen a la nada, pero no la nada en términos existencialistas sino la nada del vacío, del espacio ausente y del silencio. El silencio como otra manera de salir: se calla porque no siempre se puede gritar, y cuando se grita se hace constar el sentido del mundo.

Propongo partir de la idea de que la ironía y el silencio forman parte fundamental en la escritura de Clarice, como detonadores que logran hacer explotar un mundo consciente, lúcido, situado en lo que pasa fuera de nosotros, mientras se va narrando el contraste con el mundo íntimo, inconfesable y húmedo del interior. Estos detonadores nos llevan cual eslabones hacia una cadena infinita de múltiples sentidos, y otras referencias. La ironía como espacio lúdico que permite la complicidad autor-texto-lector, un espacio que disuelve retóricamente los límites de géneros: un cuento se

convierte en otra cosa, una crónica, una novela corta, una disertación o una reflexión filosófica. La ironía, como se verá en el primer capítulo, se comprenderá más allá de una figura retórica, como un modo de ruptura, un mecanismo que fragmenta la linealidad del discurso porque contrapone sentidos, por lo que lo hace un recurso de discurso doble: lo que se dice y lo que se oculta en eso que se dice. Así, la ironía guarda con el silencio una relación bastante estrecha: ambos causan suspensión de sentido, una pausa que nos indica el mismo texto, pues no decir es también decir algo.

III

Esta tesis se divide en tres partes: En la primera, *Variación y fuga*, se plantea la conveniencia en términos de tiempo, espacio y justificación, de abordar una de las obras más importantes y difíciles de la literatura contemporánea a partir de dos categorías: la ironía y el silencio, no como elementos totalizadores de su narrativa pero sí como mecanismos en contraposición con la realidad y la ficción sumergidas en un juego que involucra la participación lectora, y que hace seguir de cerca las preguntas que son cada libro de Clarice.

El segundo apartado, *En la punta de la palabra está la palabra*, trata del análisis de *La pasión según G.H.*, y del cuento "Amor" (*Lazos de familia*). No hay que pasar por alto que en gran parte de la narrativa de Clarice hay siempre una búsqueda, no de respuestas, sino una búsqueda que acierta a describir lo inefable, a encontrar y recuperar los nombres de las cosas, como si el desgaste del lenguaje la llevara necesariamente a una reconstrucción semántica, de la forma de las palabras y de su uso, en una conformación de una poética del silencio, y esto podemos verlo en el tercer apartado: *Literatura de lo inefable*, donde se plantea la estrecha relación entre narración y silencio, tomando *Agua*

viva como referencia. En lo cotidiano se encuentran las cosas más sorprendentes, eso parece decir, y es ahí donde se tiene que reformular el significado de las cosas.

Conscientes de la importancia que representa tratar a un autor con la concepción teórica adecuada, proponemos un método un tanto heterodoxo, una especie de sincretismo teórico que abarca teorías de lenguaje y de la filosofía. Así creamos esta especie de amalgama que nos permite mirar con ojos multiplicados una obra que por su complejidad podría rebasar cualquier teoría. Esperamos que la combinación de éstas nos permita no dilucidar la técnica, la sensibilidad y el contenido del autor, y sí en cambio, partir de ahí para la conformación de nuevas preguntas. Esto nos permitirá abrazar varias ideas a la vez: la ironía, el silencio, la sensualidad de una prosa- poesía: la disolución de fronteras entre géneros narrativos, entre la presencia de narrador y autor; de la creación de los personajes monológicos; de la narración en primera persona como una manera voluntaria del autor por hablar en silencio de la secuencia lógico-cronológica que conforma una historia de ficción finalmente, de la relación tan ambigua y cercana de la representación de la forma y el contenido de las cosas.

El cascarón del huevo será más importante y revelador que el huevo. El huevo se oculta, pero el cascarón está ahí, a la vista de todos, sujeto a un designio doméstico, y al desecho continuo de su género. El huevo, metáfora inútil de la creatividad blanca y amarilla, inútil porque un huevo está destinado a no vivir, y perece en forma y espíritu. El huevo como el sacrificio inmenso donde nadie da cuenta de ello. "El huevo es una exteriorización. Tener un cascarón es darse". En las pequeñas cosas, Lispector centrará las grandes. ¿Pero qué son en realidad las grandes y pequeñas cosas? ¿La naturaleza, la vida y la muerte, la existencia propiamente dicha, la relación de uno con uno mismo o la arriesgada transparencia del contacto con el otro?

Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. —Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarai fora. Ficarei com o ovo. — O Ovo não tem un si-mesmo. Individualmente ele não existe (...) Fiz do meu prazer e da minha dor o meu destino disfarçado. E ter apenas a propia vida é, para quem já viv o ovo, um sacrificio.²

La obra antecede el sentido de sí. Y el sentido no es otra cosa que una dirección que parece apuntar a un sin-sentido, como en una obra de Samuel Becket y este sin-sentido tendrá una aspiración concentrada en una búsqueda: cualquiera que ésta sea.

2.- El enigma de la rosa. Ella es más fuerte que ella.

Hijos de la fuga y de la promesa son los desterrados. Hijos para siempre de la pérdida. Todo proceso migratorio tiene sus menudas y profundas historias en la Historia: de Ucrania viaja una familia de judíos a Brasil en el invierno de 1925, con una hija de apenas dos meses de edad, Clarice Lispector. De pequeña inventaba historias incluso antes de aprender a escribir. Historias que, de preferencia, no terminarían nunca. La literatura surge en ella como la amiga imaginaria, como compañera de juegos. Empezó a escribir cuentos que ningún diario quiere publicar porque todos los cuentos empiezan con “Érase una vez...”, mientras ella sólo hablaba de sensaciones. Sin embargo, a los nueve años escribió una obra teatral compuesta de tres actos, que escondería por la vergüenza de escribir. Estudió Derecho pero se dedicó al periodismo por un tiempo, nunca ejerció la abogacía. *Cerca del corazón salvaje* (1944) será su primera novela cuando

²Clarice Lispector, *A legião Estrangeira*, pp.49-54 “Mirada corta e indivisível; si es que hay pensamiento; no hay; hay huevo. Mirar es el instrumento necesario que, después de usarlo, tiraré. Me quedará con el huevo. El huevo no tiene un sí mismo. Individualmente no existe(...) Hice de mi placer y de mi dolor mi disimulado destino. Y tener tan sólo la propia vida es, para quien ya vio el huevo, un sacrificio. “El huevo y la gallina”, en *Cuentos Reunidos*, p.192.

tiene sólo 19 años. Sorprendería por lo original y lo profundo en su planteamiento existencial, y porque ahí tendría el germen de las siguientes novelas: los temas de la definición del ser, de la reflexión del tiempo, del reconocerse uno por la presencia de los otros.

A pesar de la adopción brasileña era considerada una extranjera. De cierta forma lo era: ajena, extraña, bastante exótica, sin lugar de pertenencia, salvo la escritura quizá. La crítica encontraría en su obra el misterio: la no-resolución del devenir literario, la mística a la contra, la poética del silencio, “su producción literaria es considerada como una de las más coherentes y profundas de la literatura brasileña del S. XX”, dice Antonio Maura, pues “en el conjunto de su obra nos cuenta la autora cómo se produce el encuentro de cada ser humano singular con lo sagrado que anida tanto en su interioridad como en las cosas existentes.”³ De su escritura Benedito Nunes apuntó: “La ficción sólo puede desempeñar su papel revelador cuando se origina en el ejercicio de la escritura transformada en un modo de relación única e insustituible con la realidad a través del lenguaje.”⁴ Esto se acerca a la teoría de Virginia Woolf que narra en *Una habitación propia* en relación con el trabajo literario: “... porque la mente del artista, para lograr el prodigioso esfuerzo de producir íntegra la obra que está en él, debe ser incandescente”. La misma Clarice afirma sobre su literatura lo que pondría ella misma en su obra: “En la actividad de escribir el hombre debe actuar mediante el desnudamiento, revelar el mundo, el hombre a los otros hombres”.⁵ De ahí tal vez que su escritura sea una interrogante del destino humano, del sentido del vivir.

En el ensayo de Woolf *La narrativa moderna*, queda impresa la intención en la misma vertiente:

³ Ver Presentación de Antonio Maura en la Revista “Anthropos”, pp.6-7.

⁴ Benedito Nunes, *Ibid.*, p52.

⁵ Cita en Antonio Maura, revista “Anthropos”, p.38, tomada de un texto de Olga Borelli: *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, p.72.

La vida no es una serie de farolas ordenadas simétricamente, sino un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el inicio de nuestra conciencia hasta su final. ¿No es tarea del novelista transmitir este espíritu variado, desconocido y sin circunscribir, no importa qué aberraciones o complejidades manifieste, con tan poca mezcla de lo ajeno y lo externo como sea posible?⁶

En su obra la sagrada cotidianidad cobra otra dimensión, se levanta ante nuestros ojos como construcción metafórica que tiene lugar a medida que va explorando las posibilidades de encontrarse en objetos inanimados. No se escribe para sentir alivio ni mucho menos por la felicidad; se escribe porque se tiene un peso encima y hay que buscar el modo de verse libre de él; porque se está en busca de un lugar en el mundo. Y los libros, dice Clarice, nacen espontáneamente -no se crean- como los árboles y las cosas vivas. Si quisiéramos encontrar una palabra que abrace todas las palabras de Clarice podría ser *interiores*. Su escritura es una enorme obra de *interiores*. Pero que de ninguna manera se mantiene cerrada.

Un escritor propio es aquél que hace libros que consideramos nuestros por varias razones: una es porque consideramos que ese libro pudo haber surgido de nosotros mismos; otra es porque coaliciona nuestros esquemas y conceptos, los fricciona y no nos ofrece nuevos sino que nos deja ahitos de no-saberes que es otra manera de aprehender el conocimiento. Otra razón es porque revierte las formas establecidas y nos ofrece otro tipo de placer, el que surge de la lectura de una narrativa transgénica: no es únicamente narrativa sino una prosa poética, o una poética de la forma de la narración. Se puede encontrar de pronto una narrativa donde las palabras pueden ser libres, desvestidas del caparazón hermético de los significados convencionales y reconocibles, la manera al desvanecerse y formarse de nuevo, cual

⁶ Virginia Woolf, "La narrativa moderna", en *Poemas y ensayos*, p.125.

burbujas de jabón en las manos de un niño; y que una a otra puedan condensar esta especie de narraciones entrecortadas, ambiguas, herméticas en algunos casos, y sobre todo sueltas de sí. Estas, las palabras, muestran una cosa: no se puede decir lo indecible, pero sí se puede decir que no se puede decir: estética derridiana de un lenguaje continente/contenido; constructor/reconstructor; luminoso/oscurito; abarcable/ inefable.

3. Literatura e ironía, una propuesta teórica.

Si nuestro mundo fluctúa en el dentro y el afuera, y es paradójicamente la literatura el mecanismo que desgaja ese mundo sacándolo de sí para trasponerlo a la luz. Entonces basta verlo con la mirada lúcida y despierta del que narra y el que escucha, para compensar la línea pendular que va del centro hacia fuera y viceversa, mientras se tenga visibilidad, sensibilidad y una enorme atención de conformar al mundo en procesos metafóricos para su comprensión. Si la ironía puede caber en un mundo para explicarlo, y al mismo tiempo contiene dentro de sí a los otros, a los múltiples otros, esto no sería posible si no se comprende la ironía como “una conciencia de la paradoja”⁷, para esto, conviene partir de una propuesta, que ya ha sido desarrollada por Lauro Zavala:

si la narrativa moderna recurre a la ironía como a una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad, ello exige la presencia de un lector capaz de reconocer las distintas estrategias de autocuestionamiento que este mismo discurso pone en juego.⁸

Una lectura en clave irónica nos lleva a varias posturas: la de considerar al texto como una práctica social que implica una relación dialéctica entre un discurso

⁷ Tomado de Pere Ballart, *Eironeia, la figuración Irónica en el discurso literario moderno*, p.33.

⁸ Lauro Zavala. “Para nombrar las formas de la ironía”, en *Humor, Ironía y Lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. p.39.

particular, la situación, la institución y la estructura social que los conforma y que es a su vez conformada por el texto. Y la de postular entonces un planteamiento de orden ideológico, ya que el discurso como condicionante -y condicionado-, constituye las relaciones entre personas y grupos, y ayuda a sostener y reproducir el *status quo*, y, en ese sentido, contribuir a su transformación.⁹ Desde que el discurso es consecuente socialmente se le confiere el carácter del poder. Por ello, podemos inferir que: 1. un texto no está aislado, pues 2. su relación con el que lo produce y para el que se dirige cobra vital importancia, ya que 3. para entender un planteamiento irónico se requiere de una comprensión aludida ya en el texto mismo; si no, la ironía no existiría propiamente. La ironía comprende en sí misma una complejidad dual: si el sentido irónico es determinado por el contexto, entonces tenemos la fórmula de decir sujeta al no decir, una manera de decir no diciendo explícitamente. La ironía es metáfora de lo literal en la literatura, porque si un lector no comprende la intención irónica, quedará sólo con la enunciación literal de lo que evidentemente se dice. Comprender un texto irónico nos lleva a la reflexión de un doble discurso y la suspensión de ese sentido evidente en lo que se está diciendo.

Hablaremos en este primer apartado del concepto de construcción metafórica para una mayor comprensión de un texto literario, de la imagen e iconicidad, de la verdad metafórica, del discurso especulativo, de la estrecha relación entre significación y representación (que nos llevará hasta el capítulo final en la reflexión sobre el mundo de las cosas y la realidad objetual en la narrativa de *Lispector*); entre identidad y diferencia; además de insistir en la compleja correspondencia entre ficción y redescipción que se da al interior del lenguaje en su experiencia de contenedor, pero también, como detonador de distintas connotaciones. La literatura es uno de los modos

⁹ Idea tomada de Ruth Wodak, en *Critical discourse analysis in postmodern societies*. p.2.

de poner ante los ojos las cosas del mundo y presentarlas de manera no literal, de ahí su reconstrucción de los mundos posibles. Es una construcción de hilos entremezclados, un telar de tantas significaciones como lecturas se realicen, siempre y cuando no se pierda de vista el horizonte de la obra misma.

La ironía y el silencio compartirán la coincidencia de formar un sentido de desviación dentro de los relatos, mientras que la conformación metafórica se presentará en la predicación y confrontación de conceptos binarios: amor-odio, comprensión-extrañeza, peligro-esperanza, etc. Ermelinda (de *La manzana en la oscuridad*) dice: “si una persona se me acerca con una hoz, yo pondría el cuello para que quien me matase no fuese mi enemigo”, en una extraña reflexión sobre el perdón y la bondad: la naturaleza de los hombres no explicaría quién tiene razón, pues la novela acierta a decir que la intuición guarda igual poder que el pensamiento y la razón, en una disputa constante por la superioridad del que manifieste la verdad, aún cuando ésta se presente de manera distinta en los personajes. Más adelante la voz narrativa dirá: “Con la firmeza ingenua que un hombre tiene, y que es su fuerza, él equilibraba la nauseante delicadeza de la muerte”.¹⁰ Tenemos así asombrosas imágenes que surgen de palabras diarias; disparada poesía que se abre del silencio, como un proceso de construcción metafórica asentado en la posibilidad de crear múltiples contenidos en el lenguaje poético. El lenguaje poético será entonces un juego de evocar y provocar imágenes. Imagen como obra de neutralización de la realidad natural, pero también el despliegue de algo que *sucede*.

Tomemos por ejemplo la imagen desarrollada en “El huevo y la gallina”: un huevo sólo significa en la medida en que ha sido visto; de la memoria visual se deriva la imagen y el nombre. En este sentido, se presenta el texto poético como la apertura a lo

¹⁰ Clarice Lispector, *La manzana en la oscuridad*, p.101.

imaginario que el sentido libera. El sentido conferido en lo imaginario es el objeto cerrado sobre sí mismo, por lo que una teoría no referencial del lenguaje poético sólo está completa si lo metafórico se identifica con lo icónico y si, además, ésta se interpreta como lo ficticio en cuanto tal.

a) Ironía. Ruptura del discurso.

Para desarrollar nuestro planteamiento, este trabajo se propone considerar la ironía más allá de una figura retórica y como la representación de un proceso lúdico entre el texto y el lector; se plantea un esquema de análisis propuesto por Pere Ballart que dibuja bastante bien los episodios irónicos del texto narrativo. El concepto de ironía va más allá de su descripción clásica: decir lo contrario de lo que se dice, como concepto definido y determinado por su contexto, su realidad contextual. Se dice algo más que sólo es comprendido en relación con lo que el lector comprende por convención irónica. Así, el enunciado irónico estará determinado por el contexto que desmiente lo que se afirma.

Jonathan Tittler asegura que la ironía no es un evento objetivo o un fenómeno en sí, sino un estado volátil de la mente en el cual la verdad, en el acto de revelarse a sí misma, sufre una negación necesaria¹¹. Claro que él lo plantea en el contexto de la novela latinoamericana, y Lukács había mencionado ya en su *Teoría de la Novela* (1920) que la ironía corrige las deficiencias del enfoque que puede sufrir la visión del escritor al proyectarse sobre la realidad; así, la ironía de la novela es la auto-corrección de la fragilidad de los mundos.¹² Tittler identifica a la ironía y a la ambigüedad como propiedades del lenguaje, y como funciones de las expectativas con las cuales nos

¹¹ Jonathan Tittler. *Narrative irony in the contemporary spanish-american novel*. p.16.

¹² Citado por Pere Ballart, *op.cit.*, p.214.

aproximamos, y aquí nos detenemos un poco: para que exista la ironía -como se menciona arriba en la idea de Zavala- es necesaria la participación de dos o más elementos: texto/ lector; autor/ texto (si planteamos al texto como representación del autor tendríamos autor/ lector). Para que esta relación tome lugar hace falta que entre los elementos narrativos (autor, narrador, personaje, lector) exista una *distancia*,¹³ y si no existe quién comprenda la ironía, ésta sobrevivirá únicamente en un sentido literal.¹⁴

Pere Ballart define la historia de la ironía como una travesía entre diversos estadios:

De ser sobre todo una disposición ética e intelectual derivó a la condición de arma retórica y de persuasión, para convertirse, mucho más tarde, en un conjuro de la sinrazón desde la sinrazón misma, una verdadera dialéctica artística y un medio de trascender la ficción a base de nombrarla.¹⁵

Cuando Ballart cita a Quintiliano nos refiere también una de las nociones más reconocidas sobre la ironía y que servirá como impresión del intelecto y del humor para la comprensión cabal de los textos:

En este género de la alegoría, aquella que se entiende lo contrario de lo que sugieren las palabras se denomina ironía: lo que la hace comprensible es: o bien el tono de la enunciación, o la persona que se sirve de ella, o la naturaleza del asunto; puesto que, si hay desacuerdo entre uno de esos elementos y las palabras, está claro que el orador quiere dar a entender otra cosa de la que dice.¹⁶

Un concepto además vinculado con la tarea lúdica de un lenguaje que dentro del espacio narrativo opera como lugar central de acontecimientos inesperados, sorprendentes y algunos cargados de intenciones diversas, que se aplicarían dentro del contexto determinado en la ficción, por ejemplo: a Macabea (de *La hora de la estrella*) se le

¹³ Lauro Zavala interpreta los postulados teóricos de Tittler, agregando a los elementos narrativos ya mencionados el del *personaje* y *narrador*, que aquí se englobaron como *texto*, y la *distancia* como modo de identificación en la *ironía narrativa*, *op. cit.*, p.36.. Más adelante dirá "Todas las formas de la ironía que encontramos en la narrativa, al ser la razón de una coexistencia de perspectivas conflictivas sostenidas por un mismo elemento narrativo (narrador o personaje) o por varios de ellos (incluyendo autor y lector), establecen una distancia, y en ocasiones producen una ruptura..." p.43.

¹⁴ Lauro Zavala, *op.cit.*, p.37.

¹⁵ Pere Ballart, *op.cit.*, p.33.

¹⁶ *Ídem*, p.54.

auguró un futuro con un hombre rubio y rico, cuando fue un hombre rubio y rico el que la atropella al final de la novela, y termina así el futuro de Macabea, con la paradoja de que la pitonisa no se equivocó, sólo hubo esta desviación de sentido de la revelación: la circunstancia feliz de novela rosa que nunca conoció Macabea. Hay que resaltar aquí la posición de ciertos elementos comunes con las descripciones anteriores: *tono*, que nos habla de una intencionalidad; *persona*, como lector, pues al servirse de la ironía está haciendo una lectura; la *naturaleza* del asunto nos remite al texto propiamente, y por último las *palabras*: como referente que evalúa la relación entre las categorías planteadas.

Sin embargo, la ironía puede ser más que una contraposición alegórica, más que una contradicción, pues si la ironía es lo contrario de lo que se dice el desarrollo del lenguaje será de categorías y códigos de sustitución, reapropiación y resemantización. Zavala convoca de Wayne Booth una conjetura sobre la ironía, ya que la descubrimos: “oscureciendo lo que es claro, mostrando el caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de la negación que hay en toda afirmación”.¹⁷ Este pasaje nos ayuda a esclarecer el desarrollo de los relatos lispectorianos, en la puesta en duda del orden y el caos, en la puesta en duda - el índice sobre la llaga- de lo indudable: la vida más apacible puede ser también un dedo voluntario sobre los labios, como ocurre con algunos de sus personajes: G.H, Ana, Ángela, y el personaje sin nombre de *Agua viva*. Si la ironía sólo ocurre durante una interacción de la mente y el mundo,¹⁸ qué podría suceder si tal interacción toma lugar en el silencio; si Carmen Boves tiene razón, éste ha de ser interpretado en el espacio que ocupa en el texto que lo acoge y lo crea;¹⁹ y volvemos así a nuestra definición de texto en relación con el marco, pues, ambos, si resultaran aislados no existirían porque carecen

¹⁷ Lauro Zavala, *op.cit.*, p.35.

¹⁸ Idea tomada de Jonathan Tittler, *op.cit.*, p.24.

¹⁹ Carmen Boves. *El silencio en la literatura*. p.102.

de límites y no son perfectibles. Arriesgar esta idea va un poco en el sentido planteado por Eco:

... así, pues, el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenarían y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él. [...]. En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar. [...] Un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera que ese alguien exista concreta y empíricamente.²⁰

Si un texto no existe propiamente en soledad sino en su relación con los demás, con los que ya han sido escritos y los que aún no han sido creados, entonces la importancia del lector se aclara en el sentido de que es primordial pensar en el que lee o leerá el texto, como en teoría de la recepción, se buscaría la primacía de un lector avisado que pudiera extraer del texto la mayor posibilidad de significaciones posibles, como en la ecuación de las metáforas de Borges: sólo existen doce metáforas y las demás sólo son la multiplicación de ellas, que se han inventado para el asombro. Por ello, cabe resaltar la reflexión de Eco que en la obra de Clarice se revela tan bien:

La intención irónica tiene dos vertientes: a la vez mostrar una situación paródica, incongruente o fragmentaria, y persuadir al lector a que acepte los valores y la perspectiva desde la cual una situación es percibida como irónica. Lo primero se logra cuando el lector reconoce las convenciones que el ironista pone en juego. Lo segundo sólo se logra si el lector comparte la visión del mundo que el ironista propone.²¹

Tenemos que la relación final de un texto irónico concuerda con el sentido de ironía que el lector ya tenga en él, no es un proceso de generación espontánea que surge al inventar o recrear un enunciado irónico, sino que se da por hecho en la concepción de un lector ya integrado en esas relaciones irónico-paródicas que le ayuden a explicar

²⁰ Umberto Eco. *Lector in Fábula*. pp.76-77.

²¹ Ver a Lauro Zavala, *op.cit.*, p.43.

todas las conexiones lógico-cronológicas de una narración.

b) Metáfora del no-decir o metáfora animada:

Para comprender la ironía y el silencio como metáforas del no-decir resolví tomar una de las obras centrales del análisis sobre las distintas corrientes de la teoría del lenguaje: *La metáfora viva*, de Paul Ricoeur, que es a su vez un proceso de creación metafórica que sirve para fines de un recorrido por la historia del lenguaje a partir de la misma metáfora; y, por cierto, de la construcción metalingüística de varios y contradictorios filósofos, lingüistas, y demás estudiosos de la materia. La metáfora viva como una especie de excusa que salva la reflexión sobre sí misma y se vuelve palpable entre las manos, y se puede pesar, y se puede ver: se pone ante los ojos. Una metáfora que motiva al constante diálogo de su autor con tantos pensadores, que de pronto el autor confronta su propia visión, y su voz se reúne con las de sus compañeros de vocación: aquéllos a los que el lenguaje les causa conflicto, y también la fácil pasión que acompaña la tradición de los filósofos.

La metáfora es, entre otras definiciones, el constante y trascendente impulso de la capacidad creativa del lenguaje, la capacidad imaginativa. O, retomando a Kant, la imaginación productiva. Para que la metáfora sea una metáfora viva tiene que haber surgido en un instante de compenetración con otras, porque nos está mostrando algo novedoso y verosímil, algo que asombra y que nos enseña el mundo y nuestra realidad como algo más. La denominación metafórica, dice Ricoeur, “se apoya en un funcionamiento distinto de la abstracción; no consiste en percibir el orden de una

estructura, sino en *olvidar*, hacer *abstracción de...*²², y esto nos da el antecedente para la comprensión de la referencialidad y el sentido del lenguaje. Porque la metáfora funciona entonces como una especie de clasificación, y correlación de objetos metafóricos, ya que únicamente se puede denominar a un objeto con la ayuda del representante más característico de sus propiedades. Podemos tomar una reflexión condensada de *En la manzana en la oscuridad*, donde se juega con la concepción de lo concreto y lo abstracto:

De qualquer modo, agora que Martim perdera a linguagem, como si tivesse perdido o dinheiro, seria obrigado a manufacturar aquilo que ele quisesse possuir. Ele se lembrou de seu filho que lhe dissera: eu sei por que é que Deus fez o rinoceronte, e porque Ele não via o rinoceronte, então faz o rinoceronte para poder vê-lo. Martim estava fazendo a verdade para poder vê-la.²³

El acto de denominar se relaciona con el sentido de la palabra, dado que el término metafórico indica el grupo de objetos en el que otro objeto debe ser comprendido, gracias a un rasgo particular que le es propio, mientras “rinoceronte” actúa como la sustitución de la palabra “verdad”, el mundo de lo abstracto será representado entonces por lo concreto, y el lenguaje es un acto de fabricación como la cualidad del dinero, en una equidad valorativa que dará sentido a toda la novela pues la verdad será un elemento de búsqueda y descubrimiento para los personajes. Si queremos representar el mundo bajo un nuevo aspecto, darle color, vestirlo, caracterizarlo, necesitamos sin más recuperar la estructura de la semejanza: una metáfora será a partir de las otras, pero con un elemento nuevo, que la distinga y la caracterice, sólo así podrá ser una metáfora viva, sólo así podrá evolucionar en un *pensar más*. Por ello, la metáfora *in presentia* se forma con “es”, confirmando su valor genérico dado por el ejercicio de abstracción metafórica; la metáfora *in absentia*, en cambio, presenta uno de los preceptos iniciales del concepto de

²² Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, p.145.

²³ Clarice Lispector, *A maçã no escuro*, p.40. trad. de *La manzana en la oscuridad*: “Martín había perdido el lenguaje, como si hubiera perdido el dinero, se vería obligado a fabricar lo que quisiera poseer. Se acordó que su hijo le había dicho: yo sé por qué Dios hizo al rinoceronte, es porque no veía al rinoceronte, hizo entonces al rinoceronte para poder verlo. Martín estaba haciendo la verdad para poder verla.”p.44.

metáfora: el de sustitución, de reemplazar una idea por otra, o en términos de Aristóteles: “[...] es la idea de sustitución la que se presenta más cargada de consecuencias, en efecto, si el término metafórico es un término sustituido, la información de la metáfora es nula”.²⁴

Para Aristóteles sin embargo, cuando dice que la información es nula, la metáfora se convierte en un ornamento porque pudo sustituir un término ausente, mientras que metaforizar bien nos ayuda a percibir lo semejante y aquí ya se plantea el término de analogía y transposición de género, que desde la retórica clásica desarrollan preceptos que más tarde serían retomados para validarlos o condenarlos a estudios carentes de mayor significado. Lo que conviene no perder de vista es que ya se plantea en primera instancia que la metáfora redescubre la realidad, idea que será desarrollada más tarde por varios teóricos. Esta redescubierta de la realidad está profundamente vinculada al ejercicio de la ficción, porque la escritura sería una manera continua de construcción metafórica, de reapropiación del lenguaje y de devolver al mundo una versión de sí mismo, transformado pero infinito en su naturaleza, y por ello el mismo. Bergson, por ejemplo, pone de manifiesto que “si la asociación usual entre tal sentido y tal palabra falla, la idea busca su manifestación por medio de otra palabra asociada a la primera, sea por semejanza, sea por contigüidad”.²⁵ Esnault dice en cambio, y aquí coincide con Ullman, que la metáfora es una comparación condensada, por lo que el espíritu afirma una identidad intuitiva y concreta. Esto nos hace inferir que la clave de la metáfora radica en la percepción de una semejanza entre dos ideas. Aún así, rescatemos también la noción de innovación semántica como una manera de responder creativamente a un problema planteado por las cosas, en una determinada situación de discurso y en un

²⁴ Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.32.

²⁵ Cita en Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.161.

momento dado, nos dice Ullman.²⁶

Ahora bien, el juego de nombrar sólo es posible porque lo diverso semántico que caracteriza la palabra sigue siendo una heterogeneidad limitada, regulada, jerarquizada. Más adelante se dirá que para crear sentido es necesario eliminar del potencial semántico de la palabra todas las acepciones, excepto una: la que es compatible con el sentido de las otras, pero para la conformación de la metáfora tiene que suceder lo contrario: retener todas las distintas acepciones ya admitidas más una, la que salvará el sentido del enunciado entero.²⁷

¿Qué vínculo se estrecha entre la metáfora y los distintos sentidos y acepciones? Para un nombre muchos sentidos y viceversa: polisemia y sinonimia; tal vez el demostrar, una vez más, la supremacía de la metáfora por sobre todas las construcciones semánticas, porque tiene una función en el discurso que no se puede equiparar ya que pone en juego operaciones predicativas que se dan en una paridad metafórica, por lo que la metáfora es el resultado final de un debate entre predicación y enunciación. Si la metáfora se comprende también como reducción de la desviación, Ricoeur acude aquí a la teoría de Jean Cohen,²⁸ quien dice que hay que considerar que la desviación se presenta cuando las palabras se toman en su sentido literal, así que la desviación se produce al cambiar el sentido de una de las palabras.

Ricoeur terminará estableciendo una hegemonía del habla sobre la lengua, y de aquí deriva una postura fundamental: el planteamiento de la desviación será impertinencia, mientras que la reducción de la desviación será la metáfora. Esto nos da una operación condensada en tres espacios: predicación, determinación y

²⁶ *Ibid.*, p. 170.

²⁷ *Id.*, p.178.

²⁸ Paul Ricoeur, *op.cit.*, "Debemos a Jean Cohen el haber introducido la noción de reducción de desviación. (...) Estudio su obra a partir del momento en que la noción de desviación le permite distinguir, dentro del significado, la sustancia significada y la <forma del sentido>". p.203.

coordinación.²⁹ Toda esta reflexión sobre la función predicativa nos lleva a otro punto: la función poética, porque si Jean Cohen tiene razón, el poeta centrará su tarea en el mensaje para cambiar la lengua. Si, además, el fin de toda poesía es establecer una mutación de la lengua que no es otra cosa que una metáfora mental, no hay que perder de vista que la metáfora es una atribución insólita, donde se enfrentan una y otra vez la identidad y la diferencia. Nelson Goodman desarrolla la idea de la metáfora como aplicación insólita: la aplicación de una etiqueta familiar cuyo uso tiene un pasado³⁰. Si todo lenguaje o simbolismo consiste en rehacer la realidad, no hay lugar del lenguaje en que esta acción se manifieste con mayor evidencia que cuando ese simbolismo infringe sus límites adquiridos y conquista tierras desconocidas. Por ello se puede decir que lo que se expresa se ejemplifica metafóricamente. La imagen es el momento sensible de la metáfora porque asume el papel de poner ante los ojos, como Aristóteles planteaba, la vivacidad de la metáfora. Y qué mejor ejemplo que el lenguaje poético puesto que se contiene sobre sí mismo en la habilidad de lenguaje centripeto, en su entidad autoreferencial. En este sentido, Ricoeur toma de Marcus B. Hester algunos planteamientos centrales:³¹

El lenguaje poético presenta cierta fusión entre el sentido y los sentidos. Entonces el carácter arbitrario y convencional del signo separa el sentido de lo sensible. Esto refuta la idea de Wittgenstein sobre la significación y la cosa, pues de acuerdo con Hester, Wittgenstein deja de lado el lenguaje poético, y se concentra tan sólo en el lenguaje ordinario. Clarice incluso, cuando parece buscar el origen de la nominalidad de los objetos en lo más común de ellos, coincide en esta ordinariedad del mundo donde su imagen y nombre correspondiente tomarán representación.

²⁹ *Id.*, p.206.

³⁰ *Id.*, p.311.

³¹ *Ibid.*, pp.278- 283.

En las novelas de Clarice existen amplios silencios de un instante, como en la digresión de sus personajes, donde reflexionan largamente (sólo algunos hablan) y no se sabe el tiempo que transcurre, como si éste fuera atrapado en un vaso traslúcido y silencioso. De un silencio claro de agua quieta. Y la poesía en la narrativa sucede de tal forma que traspasa el término común de género, pues *Água viva* es un claro ejemplo de una prosa construida de imágenes poéticas: "Cada coisa tem um instante-ja que também em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço."³² Hay en la escritura una vocación de la levedad. La levedad no de la intención poética, sino la levedad de las palabras representadas como imágenes construidas en un núcleo de voz y semejanza. En el cómo la palabra refiere, refleja y conquista este cúmulo de ligeros y cristalizados pensamientos hechos forma; el poeta, dice Gorostiza:

no puede, sin ceder su puesto al filósofo, aplicar todo el rigor del conocimiento al análisis de la poesía. Él simplemente la conoce y la ama. Sabe en dónde está y de dónde se ha ausentado. En un andar a ciegas, la persigue. La reconoce en cada una de sus fugaces apariciones y la captura por fin, a veces, en una red de palabras luminosas, exactas, palpitantes.³³

Lispector misma reitera esta búsqueda incansable del ser y el lenguaje. La idea del poeta como pescador es curiosa ya que se presenta a la vez en distintos tiempos y lugares, como si fuera literalmente algo escurridizo, la palabra-pezo:

Hay una palabra que pertenece a un reino que me deja muda de horror. No espantes nuestro mundo, no empujes con la palabra incauta nuestro barco siempre al mar. Temo que después de la palabra tocada quedemos demasiado puros. ¿qué haríamos de nuestra vida pura? Deja el cielo tan sólo a la esperanza, con los dedos trémulos sello tus labios, no la digas. Hace tanto tiempo que de

³² Clarice Lispector, *Água viva*, p. 13. "Cada cosa tiene un instante en que ella es. Quiero apoderarme del *es* de la cosa. Esos instantes que transcurren en el aire que respiro; en fuegos de artifício ellos estallan mudos en el espacio" *Água viva*, p. 17.

³³ José Gorostiza, *Poesía completa*, p.21.

miedo la escondo que olvidé que la desconozco, y de ella hice mi secreto mortal.³⁴

Esa búsqueda será una constante en su obra, en la sólida conformación de la palabra que pueda ser todas las palabras, y repite: “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra —a entrelinha— morde a isca, alguma coisa se escreveu.”³⁵ Y por eso se escribe, por “esa incapacidad de alcanzar, de comprender, es lo que hace que yo, por instinto de... ¿de qué?, busque un modo de hablar que me lleve más rápido al entendimiento.”

En el lenguaje poético la dualidad sentido y sentidos tiende a producir un objeto cerrado sobre sí mismo. En otras palabras, el lenguaje no se encuentra orientado hacia la realidad, sino que él mismo se vuelve material. Por último, este cierre sobre sí mismo permite al lenguaje articular una experiencia ficticia, o, como la nombra S. Langer: la experiencia de una *vida virtual*.³⁶ Northrop Frye, decide llamarla *mood*: ese sentimiento al que da forma un lenguaje orientado de manera centrípeta y no centrífuga, y que no es otra cosa que lo que el lenguaje articula³⁷. Estos rasgos: *fusión del sentido y de los sentidos, densidad del lenguaje que se hace material y la virtualidad de la experiencia* se condensan en una noción de *icono*, diferente de la de Henle. Hester parte de aquí para modificar la noción de lo sensible en el sentido de lo imaginario, para finalizar con el acto de lectura donde se unifica no el sentido con el sonido, sino el sentido con una multitud de imágenes

³⁴ C. Lispector, *La Legión Extranjera*, pp.204.- 211.

³⁵ Clarice Lispector, *Água viva*, p. 25. “Entonces escribir es el modo de quien tiene la palabra como carnada: la palabra pescando lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra muerde la carnada, alguna cosa se escribió.” *Água viva*, p.17.

³⁶ Cita en Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.279.

³⁷ *Id.*

evocadas o provocadas: esta es, de hecho, la verdadera *iconicidad* del sentido. Por imágenes, Hester entiende las *impresiones sensoriales evocadas en el recuerdo*.³⁸

La metáfora es creadora de imágenes, es decir, nos pone ante los ojos lo expuesto. Describe lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto,³⁹ y su importancia radica en que presenta las cosas inanimadas como en acción. Lo fundamental no es el *qué* sino el *cómo*. Por eso la poesía tiende hacia lo universal, ya que en ese *cómo* revela lo que hubiera podido suceder, no lo que sucedió, como la Historia. A su vez, Gorostiza considera que:

el interés del poeta no está en el porqué, sino en el cómo se consume el paso de la poesía a la palabra, ya que ésta, prisionera de las denotaciones que el uso general le acuña, no parece poder facilitar el medio más apto para una operación tan delicada (...) la poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación.⁴⁰

Esta manera de “descomponer” la palabra es también una intención por abrirla a nuevos significados, y romper la sensibilidad aceptada sobre cada significado semántico. Descomponer no significa necesariamente su apretura para que broten de ahí nuevos contenidos, sino su expansión de literalidad, su desahogo semántico. Aún así, Clarice se niega a inventar otro lenguaje por el mismo carácter de inefabilidad que poseen las palabras: “Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer o que é proibido. (...) Atrás do pensamento não há palavras: é-se.”⁴¹

Sin embargo, incluso con esta intención, existe en su obra la correlación novedosa de imagen- sentidos que es fundamental para reconocer la belleza en las metáforas logradas porque el lenguaje ordinario se transforma, se transfiere, se desnuda y nos da

³⁸ *Ibid*, p.280.

³⁹ Paul Ricoeur, p.53.

⁴⁰ José Gorostiza, *Poesía completa*, p.24.

⁴¹ Clarice Lispector, *Água viva*, p. 33. “Hay muchas cosas para decir que no sé qué decir. Faltan las palabras. Pero me niego a inventar otras nuevas: las que existen ya deben decir lo que se consigue decir y lo que es prohibido (...) atrás del pensamiento no hay palabras: se- es”. *Água viva*, p.40.

un lenguaje nuevo en uso, en la esencia y en la fuerza evocadora de sus imágenes. El *mood* de su escritura -como sucede en la música- condensa en esquemas semánticos de profundo hermetismo grandes posibilidades de interpretación, no deja escapar a las palabras y las contiene voluntarias en un alborozado esfuerzo de no permitir que se olviden: "...enquanto eu gostaria de tirar a carne das palavras. Que cada palavra foie um osso seco ao sol"⁴² o también: "Eu queria escrever luxuoso. Usar palavras que rebilhassem molhadas e fossem peregrinas. As vezes solenes em púrpura,ás vezes abismais esmeraldas, ás vezes leves na mais fina seda rendilhada"⁴³

Hablar de ideas y de palabras es hablar doblemente de ideas, podemos decir, ya que unas no pueden ser sin las otras, unas como representaciones, las otras como en sí mismas. Esto le concede al discurso metafórico un desdoblamiento bastante simple: las palabras son el modo de conferirle cuerpo a las ideas y decirlo así es ya presentar la idea, es ya exponer la corporeidad de la idea, y esto no sería posible sin las palabras. El silencio sería el cuerpo ausente de la palabra, pero esta ausencia garantiza una intención poética: una representación de lo indecible. Las figuras retóricas le dan al discurso la forma exterior y "el discurso aunque no es un cuerpo, sino un acto del espíritu, tiene, sin embargo, en sus diferentes maneras de significar y expresar, algo análogo a las diferentes formas y rasgos que vemos en los cuerpos verdaderos."⁴⁴

¿Cómo distinguir la *alegoría* de la *metáfora* si los conceptos son tan cercanos? La metáfora presenta un solo sentido que es el verdadero: el figurado, mientras que la alegoría consiste en una "proposición de doble sentido, literal y espiritual al mismo tiempo". Esta simultaneidad de sentidos hace que Ricoeur pregunte "¿Se necesita,

⁴² Clarice Lispector, *Um Soplo de vida (pulsações)*, p.100. "mientras que a mí me gustaría sacar la carne de las palabras. Que cada palabra fuese un hueso seco al sol", *Um Soplo de vida*, p. 40.

⁴³ Clarice Lispector, *Um Soplo de vida (pulsações)* p.110. "querría que mi escritura fuese rica. Usar palabras que brillasen mojadas y fuesen peregrinas. A veces solemnes en púrpura, a veces abismales esmeraldas, a veces leves en la más fina y suave seda con encaje. *Um soplo de vida*, p.107.

⁴⁴ Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.77.

quizás, para mantener juntos los sentidos, un acto del espíritu, es decir, un juicio, una proposición?, ¿se han definido las nociones de sentido literal y espiritual en el marco de la proposición y no de la palabra, con vistas a este análisis de la alegoría?.”⁴⁵ Sin embargo, Ricoeur mismo ya había mencionado páginas atrás lo que Fontanier proponía con la idea de los dos sentidos, y él mismo acota:

Más importante para nosotros es la distinción entre sentido literal y sentido espiritual que, a diferencia del objetivo, forman pareja. Los dos se dicen de la proposición, pero se distinguen por un carácter que depende de las palabras: «El sentido literal se funda en las palabras tomadas al pie de la letra y entendidas según su acepción en el uso ordinario: es, en consecuencia, el que se presenta de modo inmediato a la conciencia de los que escuchan las palabras». «El sentido espiritual, indirecto o figurado, de un conjunto de palabras es aquel que el sentido literal hace nacer en la conciencia por las circunstancias del discurso, por el tono de la voz o por la conexión entre las ideas expresadas y las implícitas».⁴⁶

El concepto de sentido espiritual queda un poco ambiguo, porque según Fontanier éste se conforma a partir de la circunstancia del discurso, es decir, su naturaleza, pero no se indican condiciones para diferenciar el sentido espiritual del literal, tan sólo que uno se da de manera inmediata y el otro requiere de un contexto determinado por las ideas expresadas y las implícitas. La importancia de que Ricoeur indique una matización en la noción de figura nos aleja de concepciones confusas, cuando él encuentra en Fontanier el concepto de *imagen* como la manera de presentar un pensamiento bajo una forma sensible, nos aclara ya lo que vendrá después: el efecto y el origen de todas las figuras. De la *imagen* vamos a la *imaginación* que es la causa generadora de todos los tropos, donde Fontanier la ve actuando en “todos los tropos que ofrecen al espíritu (aquí recordemos que en la teoría de la palabra las ideas son los objetos vistos a

⁴⁵ Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.87.

⁴⁶ *Ibid.*, p.75.

través de nuestro espíritu) alguna imagen o alguna pintura".⁴⁷ Es ahí donde radica lo encantador y lo mágico del lenguaje de la poesía.

Ricoeur determina que las funciones poéticas y retóricas sólo se pueden discernir a partir de la revelación del lazo que existe entre la *ficción* y la *redescripción*. Mientras la retórica intenta persuadir a los hombres adornando el discurso para hacerlo agradable, esto es: hacer valer el discurso por sí mismo, la poética trata de describir la realidad por el camino indirecto de la ficción heurística. La metáfora así vista es tan sólo estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento. Donde el relato es despojado de su manera directa de describir la realidad, inclinado hacia una verdad metafórica: la de la voz narrativa, y la del relato mismo.

La verdad metafórica se define como "la intención realista que se vincula al poder de descripción del lenguaje poético".⁴⁸ Existe una relación referencial del enunciado metafórico con lo real en tres aplicaciones que ya se plantearon anteriormente: tensión en el enunciado entre dos interpretaciones, entre lo literal y la metáfora que crea sentido con el no-sentido, y por último, entre la identidad y la diferencia en el juego de la semejanza. El ser metafórico, nos dice Ricoeur, consiste en que *es* y *no es*.⁴⁹ Esta dialéctica del ser queda aclarada en el sentido de que aún cuando el enunciado metafórico no sea verdadero, es porque dentro de su propio lenguaje está *siendo*, en un modo de suspenderse y mirarse desde afuera, en la cualidad de pensar un poema a partir de las imágenes que nos traiga, que sólo *es* para nosotros en un momento determinado. Tal vez se refiera a ello Ricoeur cuando cita de Turbayne su teoría de los modelos, donde

⁴⁷ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 87.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 326.

⁴⁹ *Id.*, p. 327.

afirma que “no podemos decir qué es la realidad, sino cómo se nos presenta.”⁵⁰ Puede haber un estado no mítico, pero no un estado no metafórico del lenguaje, concluye Ricoeur.

Si a final de cuentas la hermenéutica no es otra cosa que un modo de entrar a la obra para referirnos a partir de ella, interpretar una obra es desplegar el mando de su referencia en virtud de su disposición. Si esto es así, la producción del discurso como literatura significa suspender la relación del sentido con la referencia por lo que la literatura no tiene denotación sino connotaciones.⁵¹ Así como funciona el silencio en la suspensión del texto, creando pausa, indicando el sentido que guarda la palabra con el perímetro narrativo no siempre explícito. Tomemos un ejemplo dado por Cyrano, que hace recordar en cierta medida la reflexión existencialista de G.H:

Y, después de esto, os extrañáis de que esta materia, revuelta en desorden al azar, pueda haber constituido un hombre, teniendo en cuenta que habría tantas cosas necesarias en la construcción de su ser. ¿No sabéis, pues, que un millón de veces esta materia, encaminándose al dibujo de un hombre, se ha parado a formar ya una piedra, ya plomo, ya coral, ya una flor, ya un cometa, y todo esto debido a la mayor o menor cantidad de ciertas figuras que se necesitaban o no se necesitaban para diseñar un hombre? No es, pues, una maravilla que entre una infinidad de materias que cambian y que se remueven incesantemente hayan encontrado el medio de hacer los pocos animales, vegetales y minerales que vemos; como tampoco es ninguna maravilla que en cien jugadas de dados hay una en la que salen los tres con el mismo número; más aún, es imposible que de ese movimiento no se haga algo, y este algo será admirado siempre por un atolondrado que no sabrá lo poco que ha faltado para que no se hubiera hecho.⁵²

Toda esta disertación sobre la naturaleza humana no es otra cosa que un modo de figurar, de hacernos *ver como*. Estas correspondencias de objetos-conceptos metafóricos en la novela *La pasión según G.H* convierten a una mujer y a un insecto en algo que trasciende la noción de una mujer y de un insecto, pues la metaforización de una

⁵⁰ Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.333.

⁵¹ *Ibid.*, p.292.

⁵² Italo Calvino, *Seis lecciones para el próximo milenio*, pp.33-34.

conformación primigenia del mundo, en este devenir constante del cuerpo de la cucaracha: la materia transformable, mutable y restauradora es el lenguaje mismo, la palabra, la mujer y el universo general de las cosas, de lo que hablaremos más adelante.

Tal vez ante la crisis de adelgazamiento en el lenguaje sólo la poesía pueda contener el modo de crear anticuerpos: porque sólo ella es capaz de hacer brotar chispas que surgen de afortunados encuentros entre las palabras, y algunas veces, esos encuentros comparten la simultaneidad de combinarse tan bien que ya dejan de ser lo que son para -como en el texto de Cyrano y en la obra de Clarice- ser algo más: una metáfora, o mejor aún, un discurso metafórico. Un ente metafórico que es, en ocasiones por muy poco tiempo, resultado de la enunciación espiritual, del lenguaje continente-contenido, del lenguaje mágico y sorprendente. Entonces el poema como un todo se convierte en una situación de espera, la obra que será una caja cerrada de milagrosas luces breves de palabras, pequeñas, esféricas y aéreas.

4.- Literatura y silencio. Un dedo voluntario sobre los labios.

“Voz de silencio, más que la ausencia
que las voces hieren.”

João Cabral de Melo Neto

¿Puede el silencio ser abrupto? Abrupto como un grito en una calle desolada y vacía de intenciones? Súbito como un vaso que se rompe, o el llanto de un gato en la madrugada insomne. ¿Puede acaso ser marcado en el después de lo pronunciable, lo decible, lo entrañable? Quizás. Lo que sí me parece cierto es que el silencio puede ser transportado en las palabras de una escritora que lo único que desea es escribir para suplir su ausencia, la de ella y la de los demás, pues no estará ahí cuando alguien lea y la nombre, y diga sus palabras en voz alta, o en la manera más silenciosa de todas: la lectura para

uno mismo. Como la forma es al contenido, el silencio lo es a la palabra y a la otra forma -que Borges llamó misteriosa- del mundo: la música. En algún lugar Lispector dice que la música es como el pensamiento, le corresponde a lo íntimo del ser, pero del pensamiento a la palabra todavía hay un tramo imperfecto, vacío, y pleno de sentidos por la ausencia de un solo significado.

El silencio dice lo que quiere decir aún cuando no está ahí la palabra, y en este voluntario *no estar* la forma se disuelve un instante, y queda el intersticio entre una línea y otra que nos hace preguntarnos qué se quiso decir aquí, y por qué. Pues bien, todo esto nos lleva a una reflexión evidente en la obra de Clarice, las formas que parecen ocultas y cerradas entre sí como eternas elipsis van dejando espacios para seguir la huella, van dejando entrever que lo cerrado no está siempre cerrado o que el cerrarse es una manera de mantenerse abiertos así como el silencio también es otra forma de comunicar.

El enfrentamiento poético de Clarice con el mundo coincide -de nuevo- con el poeta mexicano Gorostiza: el de plantear al mundo una y otra vez, desmoronarlo, dejarlo caer, desnudarlo de nombres, de signos, de símbolos, despojándolo de todo lo que signifique y dejarlo derrumbarse, así, sin piedad alguna, sin esperanza de salvaguardar nada, ni la imagen primigenia, ni la sutil forma de lo informe, ni la difícil -pero estimulante- manera de quedarse con algo por pequeño que sea. Al dejar caer estos mundos, se nos recuerda que es a fuerza de repetición que los mundos para que puedan significar primero hay que desgranarlos de todo significado adquirido, sólo así, el mundo puede volver a ser humano otra vez, a partir del silencio, como en el poema mismo de Gorostiza:

porque el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta

en el minuto mismo del quebranto [...] cuando todo-por fin- lo que anda o reptaba y todo lo que vuela o nada, todo, se encoge en un crujir de mariposas, regresa a sus orígenes, y al origen fatal de sus orígenes, hasta que su eco mismo se reinstala en el primer silencio tenebroso.⁵³

Clarice descubre una poética del silencio, se confiesa en el límite, en el borde de una línea continua, en el decir silencio como una suspensión del texto, pero también como suspensión del tiempo, de la palabra misma, suspensión del ser, ella, como Zambrano, reconoce que este ser se encuentra en el corazón, porque hay razones del corazón que la razón desconoce, y hace la advertencia:

Se não há coragem, que não se entre. Que se espere o resdo da escuridão diante do silêncio, só os pés molhados pela espuma de algo que se espalha de dentro de nós. Que se espere. Um insoluble pelo outro. Um ao lado do outro, duas coisas que não vêm na escuridão. Que se espere. Não o fim do silêncio mas o auxílio bendito de um terceiro elemento: a luz da aurora. Depois nunca mais se esquece, Ulises. Inútil até fugir para outra cidade. Pois quando menos se espera pode-se reconhecê-lo de repente. Ao atravessar a rua no meio das buzinas dos carros. Entre uma gargalhada fantasmagórica e outra. Depois de uma palavra dita. Às vezes no próprio coração da palavra se reconhece o silêncio. Os ouvidos se assombram, o olhar se esgazeia —ei-lo. E dessa vez ele é fantasma.⁵⁴

Está la paradoja de un vacío lleno de silencios en interiores, pues si se grita se corre el riesgo de confundir la petición amorosa, estética y de profunda reflexión existencial. El silencio será una presencia constante y aludida a lo largo de su obra,

⁵³ José Gorostiza, *op.cit.*, p.141.

⁵⁴ Clarice Lispector, *Um Aprendizagem ou O Livro dos prazeres*, pp. 38-39. "Si no hay coraje que no se entre. Que se espere el resto de la oscuridad delante del silencio, solamente los pies mojados por la espuma de algo que se expande desde dentro de nosotros. Que se espere. Un insoluble por el otro. Uno al lado del otro, dos cosas que no se ven en la oscuridad. Que se espere. No el fin del silencio, sino el auxilio bendito de un tercer elemento: la luz de la aurora. Después nunca más se olvida, Ulises. Inútil huir a otra ciudad. Pues cuando menos se espera se lo puede reconocer —de repente—. Al cruzar la calle en medio de las bocinas de los coches. Entre una carcajada fantasmagórica y otra. Después de una palabra dicha. A veces en el propio corazón de la palabra se reconoce el Silencio. Los oídos se asombran, la mirada se atemoriza —helo aquí—. Y esa vez es un fantasma". *Aprendizaje o el libro de los placeres* p. 35.

como una reflexión constante y certera sobre lo que el silencio es y en dónde se presenta. Michel Foucault se acercaba bastante a esta idea al definir el silencio como “el soplo inaudible, primero, desmesurado, de donde puede venir todo discurso manifiesto; o también, la palabra es el reino que tiene el poder de contenerse en la suspensión del silencio”.⁵⁵

Si el silencio es la inactividad del lenguaje propiamente como palabras en acción, en carácter y en representación poética, entonces, lo que se dice es porque se puede decir, y lo que no se dice es porque se puede decir. El silencio corresponde al ámbito del no ser- no significar porque no hay nada ahí, y al plantear una dialéctica del No puede significar un signo positivo: el silencio puede ser algo más que un no estar, puede ser un ámbito de pertenencias.

Un ejercicio de introspección lingüística, el mirar dentro del lenguaje, más allá incluso, notar que más allá de él está un tocar con las puntas de los dedos la palabra poesía, alma, existencia plena de significado, el hombre con el atributo interminable de nombrar, de reconocer en las cosas el límite y extensión de sus territorios, de sus lugares, de las terribles escenas de apropiación comunal por medio de la palabra, y son terribles porque sólo algunas, de todas ellas, permanecen, en su vivir efímero nos queda el temor de no poder nombrar un día lo que aún no guarda nombre propio.

Lispector es una de esas breves y tenues voces que gritan en sordina ese yo en particular, el yo del tiempo presente, elaborado en un instante que puede durar un libro entero: “Tenho medo de escrever. É Tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer

⁵⁵ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p.74.

no que está oculto — e o mundo não está a tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar”.⁵⁶

Plantea el acto de escritura como un acto de desbordamiento: “para escribir me despojo antes de las palabras. Prefiero las palabras pobres que sobran”. Un continuo monólogo interior de una obra que habla sobre el proceso de una obra, y así hasta desnudar la forma de la literatura, su cuerpo, sus sonidos, sus voces. Y si una narración es resultado artístico, evocador, nostálgico de una preselección de elementos, entonces es un decir también, voluntaria, conscientemente, un silencio intermedio, un silencio entre una palabra que resulte más adecuada, o que simplemente no se necesita y por lo tanto no aparece, sin que esto signifique que ya no ande por ahí. Si el monólogo es hablarse uno mismo, no es acaso también un modo de mentirse a uno mismo y elegir lo que se quiere decir, y poner también la palabra que no quiere ser escuchada sobre la mesa.

Zambrano dice que “poeta es el hombre devorado por la nostalgia de estos tiempos, asfixiado más que ningún otro por la estrechez del que se nos da.”⁵⁷ En esta nostalgia la poesía es búsqueda, que no siempre tiene éxito, de encontrar en la angustia individual la huella de la palabra que haga surgir todas las palabras; la angustia también es un vacío, no de significados, sino de las instancias emotivas que rodean la existencia, y el ser poético es un ser devorado en soledad y por eso se escribe, y por eso leemos, para escapar al menos por un instante, para salvarnos en el espejismo de realidades que nos hagan vernos de afuera y poder desdoblarnos y decir esto también soy yo, y esto también habla de mí, y esto también me pertenece.

⁵⁶ Clarice Lispector, *Um Sopro de vida (pulsações)*, p.13. “Tengo miedo de escribir. Es tan peligroso. Quien lo ha intentado lo sabe. Peligro de hurgar en lo que está oculto, pues el mundo no está en la superficie, está oculto en sus raíces sumergidas en las profundidades del mar”. *Um sopro de vida*, p.15.

⁵⁷ María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, p. 47.

Cada palabra posee una fría naturaleza, cada palabra está ahí para que alguien la descubra como una piedra preciosa, o una piedra de río. Es más, Martín, el personaje de *La manzana en la oscuridad* cuenta el fracaso de poner su lenguaje en un papel y se enfrentó con la circunstancia de no encontrar las palabras para explicar sus pensamientos. En *Agua viva* la reflexión es constante: cómo narrar y para qué narrar, de qué es la historia diegética sino de la imposibilidad de una mujer narrando. Sólo el narrador de *La hora de la estrella* puede contar la historia de una joven nordestina sin preguntarse a cada instante cómo narrar, y aún así, en esta especie de seguridad, este narrador desmantela -como un niño ante la mesa de cristalería fina- todo el escenario de la representación literaria, y alude al lector una y otra vez recordándole que lo que está leyendo es una historia inventada, sabiendo el lector que él también es un narrador inventado, como si fuese una muñeca rusa que oculta otra muñeca rusa, y así...

Sin embargo, en *Aprendizaje o el libro de los placeres* Lori está siempre refiriéndose a Ulises, el otro personaje, los diálogos ocurren siempre inusitada, sorpresivamente, y de cierta forma hacen recordar la estructura dialógica de Martín con Ermelinda o Victoria, los otros personajes de la novela. La opinión o la acción de los personajes dependen de algo que viene de fuera de ellos: es la otra persona la que condiciona de cierta forma el pensamiento propio -o la acción- del personaje principal, como si el amor o la amistad -relación ejercida en los relatos- coincidieran, ambas, en el ejercicio de la apropiación de la voluntad del otro para que el yo pueda reconocerse distinto y único, en ese apropiarse del otro, de *scr* cierta forma en el otro. Por eso Lori parece un personaje puesto a la intemperie, como un animal callejero, al igual que ella, Martín, el otro personaje, dejaba entever el discurso del amor propio como condición para sentir amor por los demás.

Lori es una hoja en blanco, que a diferencia de Macabea (*La hora de la estrella*), decide andar con los ojos abiertos y aprehender de él lo que pueda, y aprender duele, enseña el

relato, en un proceso de sensibilización que ocurre cuando ella está *siendo*, cuando ella decide *ser* para los otros, mientras Ulises es una mano que se manifiesta como una especie de dirección hacia dónde apuntar los sentidos. Lori empieza sus descubrimientos con la ayuda de Ulises, mientras que G.H. narra su proceso de descubrimiento interior sola, no hay otro personaje ahí más que la circunstancia de una cucaracha que la obliga a replantearse el mundo.

Cada novela de Clarice pareciera un replanteamiento del mundo a partir de categorías comunes: la experiencia como el contacto necesario con la realidad aprensible, la reflexión sobre la comunicación y sobre su imposibilidad, el amor y la muerte, la vida y el tiempo, la creación y la disolución de las formas conocidas como familia, estatus social, matrimonio. De manera curiosa, cuando se refiere al trabajo o al contacto de los personajes con entidades abstractas como Estado, gobierno, política, religión, éstas quedan al margen y sólo como escenario de fondo en el mejor de los casos, como en "Amor" y "La bella y la Bestia", donde un ciego y un mendigo pudieran ser considerados como entidades simbólicas de condición social alternos al sistema de comodidad y bienestar social de las protagonistas. Pero no hay discurso moralizante o didáctico al respecto: las cosas son la relación cercana con una entidad concreta: una casa, un jardín público, una calle, una mujer que pasa por ahí, y nada más. La falta de descripción o de discurso doxal al respecto se notan ausentes y sin embargo no causan conflicto para el desarrollo de las historias.

La vida individual quizá como un modo de aproximarse a las vidas colectivas y en varias de sus novelas hay una palabra constante, aventurada y circunstancial: la salvación. Cada persona necesita ser salvada: comprender esa posibilidad es el clímax en los relatos, pero cómo salvarse será la materia: en Lori, el amor y el proceso amoroso que vive a partir de Ulises es su salvación personal, su modo de quedar resguardada de algo,

mientras que Victoria y Martín comprenden al final de la novela que pudieron haberse salvado y es la comprensión misma de este hubiera la que los salva; Macabea tiene en su final trágico su modo de salvar su alma limpia de pensamientos. Tal vez por eso Clarice recurra tanto a los animales, ellos buscan sus propios modos de ser salvados, sin tener que sufrir ningún recurso de búsqueda.

Así, las pasiones se quedan con un sentido de protección comunal: el amor individual puede convertirse en el detonador de algo más grande, que puede ser compartido por varias personas, por millones de ellas, los celos de la mujer que está a punto de regalar la rosa más bella sólo porque la belleza lastima y se sabe que no dura; y la pena de un profesor que después de matar a su perro descubre otro y decide enterrar a éste para aliviar su crimen; la vergüenza de una niña al crecer, y amar a su maestro, demostrándole el odio de su discurso amoroso. Todo es un enorme sentimiento generalizado, dominante, aún la inercia emocional en Macabea es un sentimiento profundo, aún la ceguera voluntaria de una mujer que es invitada a mirar las cosas por un ciego, aun el personaje más pequeño o indefenso guarda en sí mismo una enorme caja de pasiones, como ocurre con Martín que no recuerda nada de su historia y no tiene lenguaje, sólo esta enorme imposibilidad de comunicarse consigo y de ahí la maravilla de sus descubrimientos: cada uno de ellos es un revelarse de pasión, hasta cuando acepta a Ermelinda, el personaje puesto en contradicción emocional con Martín, que nunca antes había sido el rechazo, pues simboliza de cierta manera el autocontrol y el autoconocimiento, sabe adónde conducen las emociones y las contiene incluso antes de que planeen el desbordamiento, como en el lenguaje mismo.

Mientras en *Un sople de vida* ocurre que este juego de autor que narra-personaje- como en *La hora de la estrella*, arroja una fuente enorme de luces: cada párrafo es una vida autónoma, una fracción dentro del todo y se puede leer de las dos formas: como novela, o

como una colección de aforismos; Ángela es un personaje creado que no hace otra cosa que hablar de la creación, pues ella misma se reconoce como un ente constituido por un ser superior, sujeto a un destino y un designio que tal vez no pueda ser cambiado. Lo que ocurre al final es paradójico porque el personaje logra ser más libre que el que la crea, y el autor es consciente de eso al igual que el autor de *La hora de la estrella*: ambos quedan hablando solos, sin las mujeres creadas quedan los hombres autores, como si el hablar y permanecer fueran una tarea masculina; sin embargo, aparece Martín para subvertir esta hipótesis: no pudo escribir cuando lo intentó, así que no pareciera ser una cuestión de masculinidad o feminidad, más bien una cuestión que tiene que ver con la relación de los hombres y sus personajes, cómo hablar y desde dónde, hasta cuándo, hasta dónde y por qué, parecen ser las preguntas. Pero siempre parece haber una idea constante, como una especie de fantasma que no necesita rayos x para revelarse cual sombra en las novelas de Clarice y esto es el sentido secreto de las cosas al que ella hace tanta alusión, como si éste fuera un descubrimiento que cada personaje tuviera que atravesar, una especie de trampa o laberinto, o aún más: como en un crucigrama siempre, sin importar el tema, persiste la idea de lo más oculto de las cosas, como si fuera a quedar el mundo objetual puesto sobre la mesa y ahí se quedará para motivo de escrutinio y, por qué no, tal vez de trampolín para acceder a otros descubrimientos, como Lori que siempre parece ir de una prueba a otra -y guarda en relación con Martín una afinidad-, en cada etapa son conscientes de atravesar con éxito y avanzar a la siguiente, como una verdadera prueba de obstáculos, donde éstos son la conciencia individual, la idea de sí mismos, su visión interior y su proyección hacia los demás.

Y la inocencia de la niña pequeña de *Cerca del corazón salvaje* también está en Macabea, de cierta forma en Martín, la manera de aprehender la realidad sólo a partir de la intuición básica, primitiva, primera del hombre. Pero ya no en Lori, por ejemplo. Lori

es un personaje más bien sofisticado pero que de pronto cae con Ulises en una serie de diálogos forzados como si las líneas fueran dadas a personajes que piensan de una forma y actúan de otra. No existe una concordancia emocional, lógica, semántica incluso, entre lo que se piensa y lo que se dice. Aún así el personaje, Lori, logra escapar de la realidad frívola para acceder al mundo de las sensaciones, logra -con Ulises- una comprensión del mundo. Los diálogos están contruidos de tal forma que parecen artificiales, como una manera intencional de demostrar que sólo el monólogo es la narración natural del lenguaje. El monólogo será la estrategia de la autora para demostrar que en el silencio de los personajes también se puede comunicar, porque hablar con uno mismo es construir las conversaciones que son para los demás, para un futuro, pero mientras el monólogo vivirá en el presente, tiempo de la narración.

a) Sobre el monólogo interior. Reflexiones desde *Un soplo de vida*.

“Y cultivo también el vacío silencio de la eternidad de la especie”.

Clarice Lispector

Nietzsche hablaba de la incapacidad del hombre por saber de sí, y ésta incapacidad era tal que aún si estuviese frente a una vitrina iluminada no sería capaz de percibirse a sí mismo ni siquiera una vez. Pues bien, ocurre de pronto que estamos en medio de una calle y alguien grita nuestro nombre; sin pensarlo, volvemos el rostro a donde creemos que proviene la voz, y nuestro encuentro mirada (propia) -voz (ajena), propicia un fenómeno particular: nos descubrimos en el otro, y sabemos de algún modo que esa voz nos pertenece, aunque no sea nuestra. Así ocurre con algunos escritores: su voz nos

llama de algún lugar, distante en tiempo o espacio, y sí, nos parece que llaman nuestros nombres.

A veces sucede también que este llamado no necesariamente se despierta en voz alta, sino que puede ser una silenciosa llamada que sacude el interior. A final de cuentas, cada persona es una enorme obra de interiores, una compleja interrelación de palabras, acciones y tensiones simbólicas. Y de esto parece conformarse el universo, por muy pequeña parte que nos haya tocado de él.

Un soplo de vida, la obra de Clarice Lispector publicada póstumamente, es, sin duda alguna, una de las obras más sobresalientes de la narrativa contemporánea. Una novela que sorprende por lo impactante, reflexiva y profundamente poética. Como en otras de sus novelas (*La pasión según G.H.*, *Aprendizaje o el libro de los placeres*, *La hora de la estrella*), la técnica del monólogo interior prevalece, y en esto centraremos nuestra atención: el monólogo interior como una estrategia narrativa que alude al silencio en el personaje, pues en el monólogo no se habla: sólo se infiere que se habla porque se dice lo que pasa, lo que se piensa; esto es, la acción es referida desde el interior del personaje, como si el narrador (en primera o tercera persona) estuviera dentro del mundo que es la mente del -o los- personaje (s). Como si estuviera ahí, y desde ese punto decidiera comenzar a narrar: desde el interno espacio de la conciencia. La introspección deja un resquicio para que nosotros, lectores, podamos entrar y ver, como *voyeurs* de la conciencia, sin el pudor que nos da el sabernos otro, distinto -o muy parecido- al que se revela.

Así, se pretende relacionar la idea del monólogo como una estrategia voluntaria del autor en relación con lo que quiere decir y a lo que alude, a lo que se oculta y se da por leído, interpretado, como una manera silenciosa y sutil de decir -no diciendo explícitamente- sin entregarnos toda la verdad en las palabras. El paso de la conciencia individual centrada en dos personajes que hablan el uno para el otro sin saberlo, sin

saber que uno es creación del otro, en el eterno juego de la creación creadora: quién crea a quién, quién vive gracias al otro en la expensa gratitud del desconocimiento. El monólogo interior nos revela al ser, en términos de Lledó, el ser que se revela el rostro pero no para él mismo, sino para el otro que no se sabe existe paralelo a su formación de persona. Ángela y el autor, una como revelación del otro, mientras éste se demuestra impotente del control del nuevo ser creado, y como en Shelley, el monstruo enseña al Dr. Frankenstein que crear lleva implícita la responsabilidad de crearse uno mismo, función paralela a la autonomía del arte: la obra también pertenece al creador, sobre todas las cosas, pero es el creador quien resulta creado a partir de esa misma obra. Mientras, la realidad plenamente subjetiva contribuye a mirar con una visión panóptica la realidad: la novela en Clarice toma un aspecto cinematográfico: todo transcurre en un *zoom* profundo, digamos los ojos del personaje, que aún centrados sólo en los ojos podemos vislumbrar el cuerpo entero, la casa, el parque, la ciudad, el universo, y sólo a partir del descubrir unos ojos. La cámara centrará su atención en las manos y sabremos a quién pertenecen, a quién tocarán esas manos en la narración. Un relato monocéntrico, podríamos decir, pero que de ninguna manera se mantiene sólo para sí; en esta manera concéntrica se puede muy bien vislumbrar las relaciones periféricas de los personajes, sin que se proporcione toda la información. He aquí el misterio de una narración fractal, la parte en gran medida nos da el carácter holista del mundo creado.

El silencio, si lo miramos bien, es un elemento muchas veces aludido en la literatura, pero que en este trabajo pretendemos trasponer, salvarnos de él, liberarnos de él, llenar su ausencia. El silencio como estrategia del vacío, de la ausencia, si bien, como dice Lispector, el silencio no es vacío: es plenitud. En este caso llamémosle plenitud en el vacío, como si fuera un término científico... Sí, podríamos decir que el silencio es un

espacio libre a propósito de símbolos, palabras e intenciones; que, paradójicamente, surge de una intención. De aquí partimos a la descripción, requisito indispensable para toda narración, así como la preselección de unos objetos o fenómenos más que otros. La descripción nos desbordará la materialidad de los fenómenos narrados; en ella se concentra, podríamos decir, el nudo espiritual donde las palabras se salvan: es ahí donde se cruzan también todos los sentidos posibles. De una descripción de lo que concebimos como real, como factible, puede darse el hecho de respetar el contrato de veridicción con un lector posible. Tomemos un fragmento de *Um sopro de vida* y miremos de cerca lo que el autor ha querido que sea mirado:

O que é ela? Ela é as ondas do mar. Enquanto eu sou floresta espessa e sombria. Eu sou no fundo. Ângela se espalha em estilhaços brilhantes. Ângela é a minha vertigem. Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Eu, o autor: o onógnito. É por coincidência que eu sou eu. Ângela não é um "personagem". É a evolução de um sentimento. Ela é uma idéia encarnada do ser.⁵⁸

En primer lugar, se nos ofrece la descripción de una mujer, pero es una descripción bastante extraña porque parece eludir a propósito toda relación con características definidas físicas, así que esta mujer, personaje, o creación, Ângela, es la conformación metafórica de las olas del mar, es lo que no logra ser el que narra, sea quien sea. Por lo tanto, un personaje se nos ofrece en negación del otro. En este enfrentamiento surge el desprendimiento de dos yo narrativos, un desprendimiento que logrará una coincidencia sólo hasta el final de la narración:

Ângela tem um doce loar adoidado, veludo úmido, pérolas mornas mas castañas e às vezes duras como duas nozes castañas. Às vezes tem olhos como os de vaca que está sendo ordenhada. Olhos suados. (...) Ângela é ainda um

⁵⁸ Clarice Lispector, *Um Sopro de vida (pulsações)* p. 27. "¿Qué es ella? Ella es las olas del mar. Mientras que yo soy un bosque espeso y sombrío. Yo soy en el fondo. Ângela se esparce en esquirlas brillantes. Ângela es mi vértigo, mi reverberación y, siendo emanación mía, ella es yo. Yo, el autor, el incógnito. Que yo sea yo es pura coincidencia. Ângela parece algo íntimo que se ha exteriorizado. Ângela no es un personaje. Es la evolución de un sentimiento. Una idea encarnada en el ser." *Um sopro de vida*, p.28.

casulo fechado, como se ainda não tivesse nacido, enquanto eu não abrir em metamorfose, Ângela será minha.⁵⁹

¿Qué es lo que hace esta descripción distinta de la otra? Tal vez la función de metáforas comunes en un uso novedoso: las perlas están salvándose de su predestinación metafórica de los dientes: así el proceso catacrético de una palabra es salvaguardado cuidadosamente en la bella imagen de unos ojos tristes. Con todo, hay también una cuestión curiosa: aquí la voz narrativa habla de poseer el objeto descrito y esto nos lleva a la disyuntiva del proceso de la creación: si el que escribe crea, entonces posee lo que crea, pero por qué entonces el objeto creado es mariposa, por qué se teme el vuelo. Toda la narración es un recordatorio constante de que quien está narrando es el creador de otra cosa, algo que no es él y que, algunas veces, está por encima de él.

Sin más, la descripción figural -del o los personajes- determina en gran medida los procedimientos de lectura, de apropiación de la historia de ficción, el mundo creado a partir de la visión al interior de la mente. Un monólogo interior es un discurso que da cuenta de los procesos de conciencia, inaudible porque no hace valer el acto de elocución como en el diálogo, donde al contrario, opera una *transcripción*; en el monólogo toma lugar una *transposición*, un equivalente verbal de procesos verbales como no verbales. Por eso, su duración temporal parece ser más bien interna, pues el monólogo tiende a elastizar el tiempo diegético de la narración.⁶⁰

Son básicamente dos los modos de presentación en el discurso figural: un modo de enunciación dramática, esto es, sin mediación narrativa y se manifiesta en todas las formas de presentación directa del discurso de los personajes: diálogo, monólogo, soliloquio, diarios y cartas. El otro modo es el narrativo, donde otra voz se encarga de

⁵⁹ *Idem*, p.39. "Ângela tiene un dulce mirar alocado, terciopelo húmedo, perlas tibias pero marrones y a veces duras como dos nueces marrones. A veces tiene ojos como una vaca a la que están ordeñando. Ojos lacrimosos. (...) Ângela es todavía un capullo cerrado, como si yo aún no hubiese nacido; mientras no la abra en metamorfosis, Ângela será mía." pp.41-42.

⁶⁰ Ver a Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, pp.53-54.

dar cuenta del discurso figural, y es aquí donde opera una *transposición*, en la que el discurso figural se ve mediado, en distintos grados, por el discurso narrativo.⁶¹

Hay algunos textos en donde se brindan “las condiciones inertes del yo y su mundo, donde el presente se convierte en un tipo de tiempo muerto, eterno en el peor sentido de la palabra”, indica Dorrit Cohn.⁶² Clarice Lispector es una de esas breves y tenues voces que gritan con sordina ese *yo* en particular, el *yo* del tiempo presente, elaborado en un instante que puede durar un libro entero.

Si “escribir es una piedra lanzada a lo hondo del pozo” entonces nos queda seguir su huella, su rastro, su desesperanza, nos queda un libro que es una pregunta a tantas cosas, es un soplo de vida: porque hay alguien que crea algo que vive para siempre en ese fondo del pozo que es la literatura. O tal vez, si miramos bien, es ahí de donde proviene esa voz que nos llama y dice nuestro nombre: “yo soy vosotros mismos”, dice la voz.

Un soplo de vida es una obra curiosa: hay un personaje que se desdobra en otro, y son los dos, uno solo: el proceso de reflexión sobre la naturaleza del lenguaje, la necesidad de crear y existir, la belleza, la vida y la muerte. A simple vista se puede decir que son dos personajes distintos: uno, el autor que así se llama, y otro, Ángela, la protagonista que el autor crea para verse reflejado en ella. Sin embargo, el verdadero autor, Clarice, ha creado un juego de dos para decir que obra y ella es lo mismo; de ahí tal vez que el autor, como en *La hora de la estrella*, sea un hombre, autor, que no posee nombre alguno, y sea tan sólo el creador de Ángela, el que le dio soplo para su existencia.

Autor y Ángela no cruzan palabra entre sí, todo el relato se presenta en una primera persona que es el autor, y Ángela; sólo el autor es consciente de que está

⁶¹ *Idem*, pp.85-87.

⁶² Dorrit Cohn, “... inert conditions of the self and its world, in wich the present becomes a kind of dead and deadly time, eternal in the worst sense of the word”. *Transparent Minds*. p.193.

hablando a alguien. Mientras, Ángela, producto de su imaginación, es una mujer que se desprende autónoma y grita su independencia, ella es, sólo eso, y piensa en que si alguien la creó ha sido Dios. Ángela es un personaje en tercera persona, pero se usa de vez en cuando por el autor en primera, sabiendo de antemano que es un acto ficticio pues, la primera persona “real” incurre en la voz narrativa del autor y en todas las veces que ella interviene; ella se habla en primera persona. La puntualización de la tercera persona entonces sólo se utiliza para diferenciar en el autor cuándo él está hablando de sí y cuándo está hablando de Ángela.

Un juego curioso el relato, en el que nos damos cuenta de lo que el autor piensa o siente porque es Ángela quien cuenta el conflicto, por ella conocemos la intimidad de los pensamientos que el autor, consciente de sí, no revela. Así, Ángela es el personaje dual de la voz narrativa. En ella se duplica el tiempo diegético de la historia, pues su aprehensión vital de las cosas tiene fin en el último momento de la narración, en el fin de ella se termina la historia, de ella y el autor; y claro, del autor verdadero, la creadora de un creador. Como el monólogo del autor se presenta en una especie de yo dramático, se acerca al lirismo, a la narración pseudo-poética que se contrapone con la tercera persona, tan narrativa, tan llena de acontecimientos cuyo único fin es enmarcar las circunstancias del autor, no de ella como una especie de sub-personaje: “¿Inventé por causa de ese sueño a Ángela como mi reflejo? Todo es real, pero se mueve des-pa-cio-sa-men-te en cámara lenta. O salta de un tema a otro, inconexo. (...) Esculpo a Ángela con piedras de las laderas hasta convertirla en estatua. Entonces soplo en ella y se anima y me excede”; mientras Ángela dice: “ Viver é um ato que não premeditei. Brotei das trevas. Eu só sou válida para mim mesma.”⁶³ O más adelante podemos notar también esta constante necesidad de describir-se, narrar-se en los personajes, pero ahí el modo

⁶³ Clarice Lispector: “Vivir es un acto que no he premeditado. He brotado de las tinieblas. Yo sólo soy válida para mí misma”, *Un soplo de vida*, p.36.

narrativo no alcanza y toma un sentido completamente lírico: Ángela “soy como sonámbula. Quiero componer una sinfonía en cuyo enredo haya silencio”; mientras el Autor: “además de mi involuntaria pero incisiva función de pobre escriba, además de eso, es el silencio el que invade todos los intersticios de mi oscuridad plena”.

Teniendo dos *yo* en un relato nos preguntamos a su vez, cuál es el verdadero yo que narra en un continuo y desgarrado monólogo interior, un monólogo-narrado, que nos cuenta la conciencia de dos sujetos, uno real y otro ficticio que no hace sino recordarnos que el primero también es una ficción de un autor-real, por lo que ambos pertenecen al ámbito de lo ficticio, pero que, cohabitando en la literatura son tan reales como queremos que sean:

En los monólogos narrados y citados la rendición de la conciencia está restringida temporalmente a los instantes secuenciales de locución silenciosa, y el tiempo de la narración raramente coincide con el tiempo narrado. Pero la psico-narración posee una flexibilidad temporal casi ilimitada. Puede sumar tan rápidamente un desarrollo interno sobre un periodo largo de tiempo como si rindiera el fluido de pensamientos y sentimientos sucesivos, o expandir y elaborar un instante mental.⁶⁴

Curiosamente en la novela hay instantes narrados en que no pasa nada, pero se dice exactamente eso: que no está pasando nada y no necesariamente significa lo mismo, porque al momento de ser narrativizado entonces está pasando algo, ese instante congelado sucede, es, existe propiamente en su inmanencia. Por ejemplo, Ángela dice:

Fiquei sozinha um domingo inteiro. Não telefonei para ninguém e ninguém me telefonou. Estava totalmente só. Fiquei sentada num sofá com o pensamento livre. Mas no decorrer desse dia até a hora de dormir tive umas três vezes um súbito reconhecimento de mim mesma e do mundo que me assombrou e me fez mergulhar em profundezas obscuras de onde saí para uma luz de ouro. Era o encontro do eu com o eu. A solidão é um luxo.⁶⁵

⁶⁴ Dorrit Cohn, *op.cit.*, p. 34.

⁶⁵ Clarice Lispector, *Um Sopro de vida (pulsações)* p. 65. “Estuve sola todo un domingo. No telefoneé a nadie y nadie me telefoneó. Estaba totalmente sola. Me quedé sentada en el sofá con el pensamiento libre. Pero en el

Nos inquieta algo, y es cómo se descubre tres veces en un solo día, cómo se manifestó este auto-reconocimiento, por qué no se cuenta cómo sucedió, mientras que sólo nos deja tres veces intranquilos porque ella miró una luz de oro que puede significar tantas cosas; y, aún así, termina el párrafo con un alto grado de evasión: la soledad es un lujo. Sí, pero un lujo porque se piensa, o porque se tiene el tiempo para descubrirse uno en esa soledad de domingo en que nadie llama. O las dos cosas, o tal vez ninguna. Esta especie de oraciones abiertas donde pueden ser tantas cosas a la vez, pero siempre está ahí el texto, para reconocerse en su propia soledad de palabras que no dicen nada mientras nadie lo abra.

En *Palomar*, la novela epistolar de Italo Calvino, se plantea al silencio como:

Un discurso, en cuanto rechazo del uso que los otros hacen de la palabra; pero el sentido de este silencio-discurso está en sus interrupciones, esto es, en lo que de vez en cuando se dice y que da un sentido a lo que se calla.
O mejor aún: un silencio puede servir para excluir ciertas palabras, o si no para tenerlas en reserva a fin de que se puedan usar en una ocasión mejor. Así como una palabra dicha ahora puede ahorrarme cien mañana o bien obligarme a decir otras mil.⁶⁶

Podríamos preguntar acaso si toda la conformación narrativa de la obra se trata de un pretexto literario y toda la disertación emotiva, reflexiva y filosófica de un autor con su personaje no sean más que una metáfora metaficcional de sí misma. Un monólogo interior de una obra que habla sobre el proceso de una obra, y así hasta desnudar la forma de la literatura, su cuerpo, sus sonidos, sus voces. Y si una narración es resultado artístico, evocador, nostálgico de una preselección de elementos, entonces es decir

transcurso de ese día, hasta la hora de dormir, tuve tres veces un súbito reconocimiento de mí misma y del mundo que me asombró y me hizo sumergir en profundidades oscuras de donde salí hacia una luz de oro. Era el encuentro del yo con el yo. La soledad es un lujo". *Un soplo de vida*, p.67.

⁶⁶ Italo Calvino, *Palomar*, p.82.

también, voluntariamente, conscientemente, un silencio intermedio, un silencio entre una palabra que resulte más adecuada, o que simplemente no se necesita y por lo tanto no aparece, sin que esto signifique que ya no ande por ahí. Si el monólogo es hablarse uno mismo, no es acaso también un modo selecto, elegante y sutil de mentirse a uno mismo y elegir lo que se quiere decir, y poner también la palabra que no quiere ser escuchada sobre la mesa.

Palomar, esta novela que transcurre toda en un diario monologizado, donde este hombre, Palomar, se involucra en el acto de pensar y se olvida de estar en el sentido práctico, cotidiano, verdadero y nunca se da cuenta, porque verdadero también es tener sólo el pensamiento: “sólo después de haber conocido la superficie de las cosas- concluye-, se puede uno animar a buscar lo que hay debajo. Pero la superficie de las cosas es inagotable.”⁶⁷

Ángela, el yo femenino de esta novela, coincide con lo anterior: “... e vejo tudo com perspectivas novas: a mesa onde escrevo se alonga além do compimento de uma mesa (...) Tudo se alargou. Eu, o papel, a luz e a caneta estão soltos num espaço solto no campo ilimitado onde se aleriam trigais dourados.”⁶⁸ Está absoluta, inmersamente llena de conceptos, de acepciones de las cosas, como cuando dice que “pensó algo tan bonito que lo olvidó por completo”, y se tiene a sí misma, en la búsqueda por definir lo desconocido, lo extraño, lo que no le pertenece. Ella condensa la complejidad de un yo que pregunta para dónde se parte, y cómo. Cómo sale de sí para encontrarse una y otra vez, como si en medio de la calle alguien nombrara en voz muy suave su nombre secreto, su palabra por fin encontrada, la que dice sin necesidad de existir. Dice Ángela: “Falando serio: o que é que ue sou? Sem resposta. Então tiro o corpo fora. Eu sou nome.

⁶⁷ Italo Calvino, *op.cit.*, pp.56-57.

⁶⁸ Clarice Lispector, *Um Soplo de vida (pulsações)* p. 85.“... veo todo con nuevas perspectivas; la mesa donde escribo se extiende más allá de la longitud de la mesa. (...) Todo se ha ensanchado. Yo, el papel, la luz y el bolígrafo están sueltos en un espacio suelto en el campo ilimitado donde se alzan trigales dorados” *Un soplo de vida*, p.82.

Eis a resposta. É pouco. De repente eu me vi e vi o mundo. E entendi: o mundo é sempre dos outros. Nunca meu.”.⁶⁹

Dualidad del ser y el mundo - parafraseando a Wittgenstein- dualidad del ser y la aprehensión de la conciencia del ser. La pregunta más antigua quizá, y que repetirá en *Aprendizaje o el libro de los placeres* en la voz de Lori, ¿quién soy? Y se dirá que ésa es la peor pregunta. Lori va más allá: “Existir é tão completamente fora do comun que se a conciencia de existir demorasse mais de alguns segundos, nós enlouqueceríamos”.⁷⁰ En *Palomar* se describe el interior de un yo plantado frente al mundo:

¿Pero cómo se hace para mirar una cosa dejando de lado el yo? ¿De quién son los ojos que miran? Por lo general se piensa que el yo es alguien que está asomando a los propios ojos como al antepecho de una ventana y mira el mundo que se extiende delante en toda su vastedad. Por lo tanto: hay una ventana que se abre al mundo. Del otro lado está el mundo, ¿y de éste?”. (...) ¿No es también él un fragmento de mundo que está mirando otro fragmento de mundo? O bien, dado que está el mundo de este lado y el mundo del otro lado de la ventana, tal vez el yo no sea sino la ventana a través de la cual el mundo mira al mundo.⁷¹

Si el mundo de lenguaje requiere de una representación, no hay que olvidar que esta representación toma lugar en una dimensión. El resto, silencio, queda como el espacio en blanco, que aún lleno de palabras sólo toman sentido a partir de él, de su justa proporción, del fracaso que es cualquier búsqueda por expresar fielmente lo que se quiere expresar, y nos tenemos que conformar con la versión más cercana a nuestros pensamientos e ideas, a nuestros propios conceptos.

⁶⁹ Clarice Lispector, *Um Sopro de vida (pulsações)* p. 41. “Hablando en serio: ¿qué es lo que soy? Sin respuesta. Entonces saco el cuerpo fuera. (...) Yo soy nombre. He ahí la respuesta. Es poco. De repente me vi y vi el mundo. Y entendi: el mundo es siempre de los otros. Nunca mío.” *Un sopro de vida*, p.43.

⁷⁰ Clarice Lispector, *Um aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p.169. “existir es tan completamente fuera de lo común que si la conciencia de existir se retrasase más de algunos segundos, enloqueceríamos” *Aprendizaje o el libro de los placeres*, p.137.

⁷¹ Italo Calvino, *op.cit.*, p.100.

b) Del impacto del grito al asombro del silencio. Música compuesta de palabras sedentarias.

Aarón Copland en *Cómo escuchar la música* afirma que:

las melodías, al igual que las frases gramaticales, tienen a menudo en su curso puntos de reposo equivalentes a la coma, al punto y coma y a los dos puntos de la escritura. Esos puntos de reposo momentáneos, o cadencias, como a veces se les llama, ayudan a hacer más inteligible la línea melódica, al dividirla en frases más rápidamente comprensibles.⁷²

Visto así, podemos recuperar en la escritura de Clarice ciertas ideas que guardan proximidad entre la literatura y la música, por ejemplo *Agua viva* es como su autora lo dice una improvisación de jazz, mientras *La pasión según G.H.* podría ser obra de variación y fuga. En *Cerca del corazón salvaje*, Clarice plantea algo bastante revelador, porque es una idea sobre la creación literaria que no la abandonará, de ahí su importancia, dice:

A música era da categoria do pensamento, ambos vibravam no mesmo movimento e espécie. Da mesma qualidade do pensamento tão íntimo que ao ouvi-la, este se revelava. Do pensamento tão íntimo que ouvindo alguém repetir as ligeiras nuances dos sons, Juana se surpreendia como se fora invadida e espalhada. (...) porque seu pensamento jamais se repetia, enquanto a música podia se renovar igual a si própria —o pensamento só era igual a música se criando.⁷³

Así como se tiene la idea de la representación de la palabra como reflejo del pensamiento, existe esta profunda reflexión sobre el proceso creador de la literatura, retomando ésta como un ejercicio de improvisación constante, y que a diferencia de la música no se repite, sin embargo, las palabras también son pocas como las notas del

⁷² Aron Copland, *Cómo escuchar la música*, p.62.

⁷³ Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, p. 54. "La música es de la misma categoría del pensamiento, ambos vibran en el mismo movimiento y especie. Es de la misma calidad que un pensamiento íntimo, de tal modo que oyendo a alguien repetir las ligeras variaciones de los sonidos Juana se sorprendía como si quedara invadida y dispersa (...) porque su pensamiento jamás se repetía; en cambio la música se podía renovar igual a sí misma otra vez- el pensamiento sólo era igual a la música porque se estaba creando", *Cerca del corazón salvaje*, pp.50-51

pentagrama, y su combinación depende de las nuevas maneras disponibles de concebirlas en creaciones que sean una ruptura con su modo anterior. *Agua viva* también parece un aria desgarradora, no sólo una improvisación, que a final de cuentas el jazz podría concebirse como una de las múltiples maneras de ambientar y poner color en la música, en sus distintas tonalidades. Sin embargo, estas tonalidades parten de un tema y regresan a él por muy libres que parezcan y muy lejos que se vayan en la interpretación, siempre hay un regreso. Como en la novela, el tema es la escritura y la voz narrativa regresa una y otra vez para hablar de la imposibilidad de narrar, siendo ésta una narración; así que la forma acusa a la forma y la revela como la única manera de escribir, sólo en la certeza de lo imposible la literatura encuentra su validez, sólo en la novela que no es novela -porque no hay personajes o situaciones cronológico-temporales que guarden relación entre sí- se puede renovar el género, así la poesía, así la música.

En una fuga de Bach hay espacios rítmicos con una cadencia apropiada, con una melodía que juega en sus variaciones y donde la obra sube y rodea para volver sobre temas que ya han sido tratados y darles otra variación, este continuo ir y venir hacia el tema nos hace darnos cuenta que la obra no está completa sin estas pequeñas intersecciones, así en la literatura una página extraña como puede ser el inicio de *Aprendizaje o el libro de los placeres* guarda relación con el conjunto de toda la novela. El relato inicia con una coma y una palabra en minúscula, como si la frase hubiese sido seccionada, o como si la voz narrativa estableciera el precepto de una escritura basada en la oralidad, así la palabra nos ofrece la idea de una frase entrecortada como en medio de una conversación; esto de entrada nos ofrece un silencio anterior a la creación de la obra, porque la novela ya está empezada y alguien omitió voluntariamente la palabra anterior, si la hubo. O, en cambio, un juego con la idea de que lo que se está leyendo no es más que la conformación ficticia de una voz narrativa inventando una historia, como

un cuento para niños improvisado al momento de contar, y si retomamos una idea de la autora en otra novela, *Agua viva*, donde plantea su escritura como la improvisación en el jazz y es aquí, en esta espontaneidad lúdica y técnica donde tenemos una respuesta cercana a nuestra inquietud, la novela termina con puntos suspensivos, lo que otra vez nos ofrece la tentativa de no-final, no- solución al conflicto.

Si en *Agua viva* no hay personajes salvo la voz narrativa, y no hay acontecimientos narrados que sucedan en manera lógico-cronológica entonces existe otra ruptura más en la tradición novelística, cómo considerar novela esta especie de narración digresiva, que vuelve sobre lo que no aconteció nunca, y sólo tiene lugar esta mujer queriendo ser escuchada; la novela se convierte en una invitación para escuchar la mínima voz del conflicto central de una mujer, y sin embargo, esta alusión constante de la imposibilidad de comunicar y de ser comprendido se nota también en *La manzana en la oscuridad*, donde se plantea la cuestión del quehacer del lenguaje: tener palabras y no saber qué hacer con ellas, si en realidad representan algo, si en realidad expresan en su totalidad el pensamiento. Pensar-hacer-hablar-comprender es un escenario tan complejo del lenguaje que sólo se puede comprender desde sus orillas como si fuese un enorme río caudaloso y profundo, y hay que saber transportarse para llegar al otro lado, y varias de las novelas de Clarice narran de lo imposible que es llegar al otro lado, o qué sucede cuando se toma un transporte inadecuado, o como si el cuento de Guimarães Rosa: “La tercera orilla del río” fuese una hermosa metáfora sobre el lenguaje y que éste fuera esa tercera orilla imposible, quizá esta orilla sea el silencio, quizá ahí desemboquen todas las palabras que ya no significan.

c) El soplo audible en la obra de Clarice.

Tenemos una escritora que desafía las reglas de la gravedad: su obra no cae en peso, su obra se mantiene impávida en el aire, en un breve espacio del que interpreta y se queda quieto a la espera de las respuestas, y es que al leer a Clarice uno aun cuando no comprende decide seguir leyendo porque se tiene la idea de que al final, o a la siguiente página, se encontrarán las respuestas y luego no hay solución a la encrucijada propuesta en el relato o en la trama. Todo es un instante de duda que se narra pero no se describe, y aquí interviene algo curioso: la falta de la descripción periférica de las situaciones narradas, la carencia de detalles que simplifiquen la lectura, que signifiquen al lector la tarea de llenar los huecos en la narración, los vacíos creados en la ficción contribuyen a que el espacio designado a la lectura se pueda desmontar de su escenario elevado, como si en una presentación de danza la bailarina decidiera ante el público eliminar la función y presentar un ensayo general sin la circunstancia de lo formal de la exhibición.

Como esta bailarina que demuestra los artificios de su profesión, los trucos, la disciplina y el desenfado de su arte, así la escritora nos frota en la palma de la mano una estela vaporosa de escrituras entrecortadas, fraccionadas y despejadas de la contención formal, aritmética y precisa de las artes, mientras parece apoderarse de los contenidos de las cosas, de las almas dispersas de los objetos que a diario permanecen, y se dan por establecidos una vez que son vistos y tocados para no volverlos a ver o tocar de nuevo. La fatalidad como condición adivinada en la naturaleza, en la expresión más elemental del mundo, pero no necesariamente es natural su presentación en los acontecimientos diarios, una comida familiar que termina en los reproches o en el común silencio que de tan incómodo nadie se atreve a romper, la fatalidad de lo doméstico, podríamos decir, la fatalidad de lo sin salida, o en el doloroso aparecer de la adolescencia como este darse

cuenta de que hay etapas sin regreso alguno, la inocencia, la felicidad, la candidez de la ignorancia, la suavidad del descubrirse distinta, femenina, ajena al mundo masculino y poderoso. Porque algunas veces los personajes de Clarice hablan de que el ser hombre es no darse cuenta de ello, es tener el control porque no saben que lo tienen pero paradójicamente nos demuestra que son las mujeres, como en *Al faro*, de Virginia Woolf, las que tejen las historias de quienes las rodean.

Si bien es cierto que la literatura comprende una tarea monumental y esa es dar a la realidad una manera de ser real de otra forma, ficcional, pero de cierta manera el hecho de inventar un personaje, una situación, una historia, permite su credibilidad y su existencia, aunque sólo exista en el texto; pero está ahí, como un pueblo único con habitantes únicos que aunque tengan diálogos nunca dirán lo mismo, pues bien, de esta representación de lo real-natural que así se puede dividir el concepto con lo real-creado, tenemos un trabajo de aproximación de estas realidades que en el mejor de los casos puede causar un colapso: cuando una realidad-creada supera a la realidad-natural, como en Kafka, por ejemplo. Sin embargo, la tarea es espinosa, y estos encuentros, coincidencias, revelaciones y confrontaciones de ambas realidades coinciden en una cosa: las dos apuntan hacia este mundo y hablan de este mundo, del tiempo en que se vive y para el que se vive, lo contemporáneo no es cohabitar en un tiempo x sino también lo es remontarnos hacia un pasado remoto porque ya la mera suposición del presente hacia el pasado convierte la revisión histórica en una exégesis creativa, una especie de reflexión en activo con los datos acumulados sobre la época. Y, sí, la literatura no sólo se encuentra en los llamados relatos o textos literarios sino en cualquier situación donde un qué se enfrente a un cómo y esta disertación puede causar que una realidad rebase la otra.

Existe otra arriesgada hipótesis: la de la reducción de los mundos posibles: el mundo de escritor está sujeto a ciertas condiciones de hábitat, familiar, social, económico, cultural, etc, que implican el uso de su tiempo libre, su libertad también al ejercer juicios valorativos sobre los hechos que suceden en la sociedad en que vive, y todo esto se va reduciendo al espacio de su trabajo, su casa, su lugar de esparcimiento, y bueno, un personaje creado que puede ser cualquier cosa y puede hablar y ser lo que tal vez su creador sólo tenga en su imaginación, este personaje que es un mundo elegirá hablar de ciertas cosas del mundo, preferirá hablar de política antes que de medio ambiente o tal vez ignore ambas y centre su atención en un solo objeto. Recordemos *La pasión según G.H.*, hay una mujer y un insecto, y esta larga disertación de la mujer sobre la humanidad, la existencia, la vida, el amor, la revelación mística sucedida en el silencio, el interior, sólo por un instante o tal vez para toda la vida. He ahí la reducción del mundo: un departamento ubicado en un último piso en una ciudad de Brasil, una mujer sola, un acontecimiento suspendido en el espacio de un día: la mujer y un insecto, y en todo esto el mundo es revelado por su brevedad, y así toca profundamente el velo de la verdad íntima de esta mujer recién descubierta para sí y para nosotros: su mundo es ahora nuestro, y ella intuye de cierta manera, protegida en su status de personaje intocable, el nuestro. Algo existe en un lazo sostenido, como un solo de violín, entre narrador y lector, ésta es la mano que el personaje alude, aunque no sepa a quién pertenezca.

Por muy disperso que pueda parecer existe una reducción del mundo, porque si lo pensamos en términos de Ricoeur sólo se puede hablar del mundo y qué es el mundo en sí, sino lenguaje, diría Heidegger, y de este mundo y de este lenguaje hay escritores que se obsesionan por el frenesí de preguntas, como un tren que corre a toda velocidad y no hace paradas, sólo el que sabe hasta dónde llegará no sentirá miedo. Como si la

literatura tradicional, las letras del S. XIX, fueran un vagón del metro donde se anuncia la estación y se suben algunos y bajan otros, con la mayor orientación posible, mientras que existen ciertas obras que no esperan que uno aborde del todo cuando el conductor, al que nunca se conoce y en ocasiones nunca se le ve pero se supone que está ahí, arranca a toda prisa y no hay paradas permisibles.

Si lo pensamos bien, la obra de Clarice no se lee, se llega a ella por intuición, por eso hablar de ella requiere de una atención singular: requiere sentir el porqué del sin sentido al que algunas obras parecen aludir con el uso de la digresión, la falta de descripción que contribuya a llenar los huecos entre una idea y otra. Como el jazz de *Agua viva*: para ser improvisación se cuida muy bien de describir el proceso del desnudar el escenario y los personajes, pero luego los cubre de nuevo y ya no hay aviso ahí, ya se da por hecho que uno entró en esa improvisación, formando parte de ella.

Macabea, en *La hora de la estrella* entra a la vida narrativa atropelladamente, y así, literalmente, sale de ella. Un personaje extraño porque comprende sólo la intuición del ser persona y se deja llevar por lo que está sintiendo, pero Macabea no piensa en lo que siente, sólo se deja llevar por los acontecimientos, como el personaje de la prima Hermelinda en *La manzana en la oscuridad*, y esto se narra como cualidad femenina, porque burlescamente se dice ahí que el no comprender pertenece al ámbito de lo femenino. Una mujer no está pensando, no sabe cómo, pero sí reconoce su capacidad de sentir que es el centro de algo que no se puede definir.

Mientras, Martín, de *La manzana en la oscuridad*, está todo el tiempo descubriéndose, reconociéndose y definiéndose a sí mismo: en las piedras llenas de silencio descubrió su lenguaje; con las vacas descubrió el ser persona, y de las personas se reconoció distinto: hombre. Cómo actúa un hombre, cómo piensa un hombre, cómo habla uno de ellos. Y

habla de la esperanza, y de la certeza en el vivir, la forma de la vida es darse cuenta de que se está en ella, uno y no el otro que también es una manera de ser los otros, reconociendo a los otros en uno mismo. Martín guarda el pecado de no recordar un crimen que cometió, pero no hay lenguaje que le pertenezca y no hay recuerdo o memoria posible sin las palabras que evoquen su crimen, y sólo hasta que él recuperó la palabra, pudo sólo decir: salvación. Con esta palabra nos ofrece un crimen mudo que sólo al final de toda la novela se da a conocer.

Martín está envuelto en un clima árido y rodeado de mujeres solas, que sólo se tienen entre ellas el mudo reproche, y la vasta felicidad que ocurre cuando no se piensa en ella. Y Martín se explica toda su vida en una palabra también: la experiencia. En toda la novela hay una reiteración absoluta por encontrar una palabra que defina todas las cosas, las acciones, los sentimientos y las dudas, una palabra sola que hable de todas las demás, y ella sola diga todo lo que haya que decir. “Un hombre es un hombre”, como un sofisma o un enunciado metafísico, pero al describir un hombre se define la humanidad, parece decirnos la voz narrativa, porque el hombre, como Dios, también le confiere al mundo la capacidad infinita de la creación al darle a las cosas un nombre, y al darles importancia, valor porque están sucediendo: una persona es el acontecimiento de sí misma. Veamos: Cómo explicar a Martín, o Ermelinda o Victoria sino con la suma de sus acciones, con la suma de sus discursos fragmentados y palabras llevadas a la intemperie, sí, como árboles en plena explanada, en pleno campo abierto. Esas son las palabras que crecen naturalmente pero son tan difíciles de encontrar que el hombre va y busca un lenguaje artificial que supla esas palabras de frutos y hojas. Y descubre una tarea ardua e inasible, las palabras serán la aproximación de las cosas mas no su modo de revelarlas, mas no su instrumento verdadero.

La manzana en la oscuridad desarrolla ciertos puntos que veremos años más tarde en *La pasión según G.H.*, los temas de la definición del ser, de la reflexión del tiempo, del reconocerse uno por la presencia de los otros y esta inefable esperanza que sucede al final del día, como la breve luz despedazada antes que sea de noche. Sin embargo queda tan sólo la esencia que pertenece a una escritura inacabada, no porque sea toda una obra cuyo autor no concluyó, sino que el proyecto mismo de la escritura pareciera que los cabos sueltos han sido puestos ahí con todo el propósito de demostrar la imposibilidad de la literatura.

Parte II. En la punta de la palabra está la palabra.

“El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir y buscar y por destino vuelvo con las manos vacías. Pero vuelvo con lo indecible. Lo indecible me será dado sólo a través del fracaso de mi lenguaje. Sólo cuando falta la construcción obtengo lo que consigo”.

Clarice Lispector

I.- Retórica de la imposibilidad. Construcción y desconstrucción.

La obra de Clarice Lispector ha sido objeto de diversos estudios centrados la mayoría de ellos en la construcción novedosa de un lenguaje propio y exclusivo, en el tratamiento psicológico-filosófico-existencial de sus personajes; en su preocupación por la conciencia del ser; en su análisis de las pasiones y cuestiones del alma; y sobre todo, en la representación del mundo femenino a que su obra alude, elementos disímiles como el ser, la otredad, la mismidad, la mirada poética del yo que mira y el yo-objeto de la mirada, la búsqueda del ser en femenino, la explicación de fenómenos inherentes a la felicidad, el desasosiego, la angustia de sus personajes, en la soledad infinita del que busca estar solo para contestarse preguntas, y entonces el yo es un yo que explica a los demás: un yo plural, universalizado, comprometido con la intención de búsqueda. Un yo que sube y baja de acuerdo a la narración que es periférica, circunstancial, y por ello, contenedora de estos mecanismos silenciosos, flexibles y estentóreos a la vez.

Ahora bien, qué se hace con una obra que decide hablar de lo que no se puede expresar, de lo que apenas se adivina y se vislumbra lleno de poder, pero inasible, imposible, difícil. Ardua es la tarea del que escribe, dice la escritora, pero nos devela también la trampa y el artificio, de esta lucha a oscuras con la palabra que no se encuentra, la palabra que, dice Gorostiza, está oculta en el poema, así, sin más, pero Lispector la quiere descubrir en el acto, quitarle el rostro que es el nombre y no saber más de ella, olvidarla pues las palabras merecen olvidarse una vez que se les ha descubierto el rostro verdadero. Y sus personajes miran hacia dentro, y alrededor, y mejor que las palabras, se establece su ausencia, que en esta ausencia se contienen tantos sentidos.

La palabra es grande y creadora pero también es monstruo de significado, porque ella y nada más, simbolizará la idea -que en Lispector tiene el mismo valor que los sentimientos- y el pensamiento. Y la idea-pensamiento se escapa y tal vez no regrese porque se oculta uno tras otra y ya nunca sabe cuál fue primero, si la idea de o el sentir de ante tal o cual cosa. La escritura que transgrede el discurso es especialmente lúcida y congruente entre lo que se muestra y lo que se oculta, porque así, el lenguaje es algo más de lo que dice: como un vitral que muestra un paisaje exterior, un paisaje oculto a los ojos más experimentados, a los ojos más proclives a mirar más allá. La lectura es siempre un acto de ver cosas nuevas, de ser y encontrarse una y otra vez en una comunión que no termina nunca, una comunión del ser y la palabra, y de la expresión con la contención del lenguaje. Visto así, el lenguaje no hace otra cosa que trasponer sentidos, los más que se puedan. Una palabra deja de ser una palabra, una palabra no es el objeto que se nombra, mas su esencia; una palabra recuerda la materialidad de ese objeto, una materialidad limitada a su capacidad de extensión espiritual.

¿Hacia dónde nos lleva la búsqueda inexpugnable del lenguaje como contenido y continente? ¿Hacia dónde nos encauza un lenguaje que es simultáneamente productor y reproductor de sentido? ¿Dónde queda puesto el acto de nombrar las cosas por vez primera? Un niño pequeño cumpliría entonces la vocación del que escribe: nombrar e invocar la espiritualidad de un objeto. Cada nombre contiene así una dilatación de sí mismo: un acrecentamiento de significado. Este nombre, pues, nos revela la desnudez de cada cosa que se designa, y la invención artificial de su vestido. Es el rostro que se muestra, mas no el verdadero, parece indicarnos Lispector. Nos trae a la mente una y otra vez que las cosas siempre son lo que parecen, sí, una convención, pero no se queda ahí el transcurso nominal: se queda en la parte más sutil, plegable, fantástica que oculta cada palabra. Como en la poesía, el lenguaje no significa lo que es, no contiene lo que

parece contener, y no muestra todo lo que podría mostrar, siempre se oculta, palabra de travesura y duda, siempre de duda por un solo significado. Existe quizá la intención de demostrar que la palabra puede ser autónoma a lo que significa y esto nos lleva a una dualidad compleja pero interesante: palabra/ significado, palabra/ significante.

La literatura comprende en sí una manera de plantear al mundo, pero también es la manera en que los mundos re-construyen, re-significan, a medida que comparten la dualidad realidad-ficción en una simbiosis verdaderamente ligada a todo acto creativo. El enfrentamiento de Lispector con el mundo será éste: el de plantearlo una y otra vez, desmoronarlo, dejarlo caer, desnudarlo de nombres, de signos, de símbolos, despojándolo de todo lo que signifique y dejarlo caer, así, sin piedad alguna, sin esperanza de salvaguardar nada, ni la imagen primigenia, ni la sutil forma de lo informe, ni la difícil -pero estimulante- manera de quedarse con algo por pequeño que sea. Al dejar caer estos mundos, la autora nos hace recordar a fuerza de repetición que los mundos, para que puedan significar, primero hay que desgranarlos de todo significado adquirido, sólo así el mundo puede volver a ser humano otra vez, puede ser nombrado todo de nuevo.

Las palabras se desgastan, y con ellas las formas culturales, las formas de simbolizar las relaciones, de ir buscando en nuestro interior las formas de auto conocimiento y aproximación a los otros, a las cosas más burdas y elementales, a las cosas más intangibles, más etéreas del ser humano. Sólo encontrando en las palabras el modo de des-hacerlas encontraremos, como si fuera la primera vez, este contacto primario con el mundo de las cosas. Lo que está fuera de uno es porque se decide mantenerlo afuera, porque se definen los espacios interiores, amplios espacios del Yo, la primera persona en una supremacía narrativa, en una superioridad absoluta, el Yo de quien habla es el Yo del que crea, y del que está inventando un lenguaje, este Yo será el

que se sumerja voluntariamente en un ancho mar de palabras y se declare impotente, se afirme derrotado por la forma, se defina por su, ahora sí, inferioridad numérica de especie y nombre.

Ya en *Cerca del corazón salvaje*, la primera novela de Clarice, viven algunas inquietudes que se mostrarán más tarde en sus demás libros: la preocupación por no decir exactamente lo que se quiere decir, por no encontrar la palabra que logre evocar en su exactitud el pensamiento: "Palabras muy puras, gotas de cristal. Siento la forma brillante y húmeda debatiéndose dentro de mí. Pero ¿dónde está lo que quiero decir, dónde está lo que debo decir?".

Toda la novela es esta búsqueda constante por la expresión, por la creación de algo que se está conformando. Algo que crece en la novela -además del personaje- y es la inquietud terrible de no saber crear, aunque se tenga la confianza de que en este no saber ya se está creando, se está planteando un proceso de elaboración del arte y éste se manifiesta por la búsqueda incansable de una palabra. Es, en gran medida, un saber poético, un reconocer del alma las vicisitudes que hacen de la vida la aproximación con el mundo objetual y el mundo artístico. Este saber poético, diría Zambrano, ocurre en una revelación cuando la razón por sí sola no sea suficiente.

Pero la poesía no se preocupa mucho por la verdad sino por la semejanza, de ahí que se dedique a figurar, a colorear su lenguaje, a hacer de él una pintura elocuente y animada. Figurar, en este sentido, es siempre *ver como*, pero no siempre *ver* o hacer ver. La *iconicidad* implica este control de la imagen por el sentido; es un imaginario implicado en el lenguaje mismo y el escritor es el artesano que suscita y modela lo imaginario mediante el simple juego del lenguaje. Aquí conviene establecer el parentesco entre el *sentido* y los *sensa* a partir de las imágenes y sus referentes, para explicar el aura que rodea a las palabras. Esto nos lleva al planteamiento de Wittgenstein:

¿Qué es ver como?

Es un factor revelado por el acto de leer, en la medida en que éste es el modo de realizarse de lo imaginario. El ver como es el lazo positivo entre *vehículo* y *dato*: en la metáfora poética, el *vehículo* metafórico es *como el dato*. Por lo que explicar una metáfora es enumerar los sentidos apropiados en los que el vehículo es visto como el dato. El ver como es la relación intuitiva que mantiene unidos el sentido y la imagen.⁷⁴

Ver como no concierne a la metáfora ni a la imaginación, sino que son figuras ambiguas, *ver esto* es diferente de *veo esto como*. En algunas novelas de Clarice esto o aquello no aparece como el resultado de la suposición de binarios en oposición, sino es lo que existe *entre* ambos lo que determina su diferencia, su entidad valorativa: la cosa es mientras está entre ello y esto, entre conceptos afirmados, entre juicios estético-dilucidatorios. Es el poema el que engendra la imagen: ésta, la imagen poética, se convierte en un nuevo ser de nuestro lenguaje, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, es al tiempo un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. En *Cerca del corazón salvaje*, la niña ve las cosas puras en el lenguaje, entre lo que se dice y lo que se representa:

Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver.⁷⁵

La catalogación de las cosas de un día visto por una niña le trae a lo cotidiano una forma de superficie, amplia y visible. Lo doméstico encuentra su territorio y también el

⁷⁴ Paul Ricoeur, *op.cit.* p.282.

⁷⁵ Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, pp.19-20. "Hubo un momento grande, parado, sin nada dentro. Abrió los ojos, esperó. Nada vio Blanco. Mas de repente, en un momento el día recuperó su ritmo y todo volvió a funcionar, el teleteo de la máquina, el puro de papá humeando, el silencio, las hojitas, los pollos pelados, la luz, las cosas reviviendo llenas de prisa como una caldera a punto de hervir", *Cerca del corazón salvaje*, p.15.

modo de salir de él, el ámbito de un día es tangible dada su descripción de este instante que se detiene para avanzar normal, habitualmente. La niña está *viendo como*, mientras evita el *esto es como*, puesto que la metaforización es directa y no hay sustituciones o palabras que entren *en lugar de...* La figuración lingüística es pues, directamente ofrecida a los sentidos. Derrida mismo afirma sobre la figuración exterior del lenguaje:

se sospecha ya que si la escritura es “imagen” y figuración exterior, esta “representación” no es inocente. El afuera mantiene con el dentro una relación que, como siempre, no es de mera exterioridad. El sentido del afuera siempre estuvo en el adentro, prisionero fuera del afuera, y reciprocamente. Por lo tanto una ciencia del lenguaje tendría que volver a encontrar relaciones *naturales*, lo que quiere decir simples y originales, entre el habla y la escritura, es decir entre un adentro y un afuera. (...) habría así una *naturaleza* de las relaciones entre signos lingüísticos y signos gráficos.⁷⁶

Esto nos hace pensar en la representación del objeto animado y su representación en una conformación plenamente icónica. El *logos* en Clarice contraviene un sentido: el de otorgarle un solo significado a un objeto de múltiples connotaciones. Tenemos por ejemplo el cuento de “La legión extranjera”, donde una mujer enfrenta la sabiduría extraña de una niña pequeña, y la inocencia será sacrificada para que una sola, la mujer o la niña, puedan salir ilesas de un desfiladero existencial representado en la belleza de un pollito, símbolo de vida e infancia, pero también perturbación de la armonía doméstica. El asesinato del pollito por la niña va más allá de un secreto o de algo que convendría ocultar, va en relación con la imagen predominante de lo que es bello y lo que no lo es, del sacrificio de los primeros años al comprender las cosas, y es el pollito en todo su color amarillo el que trae de golpe todas las imágenes de incompreensión, dolor y esperanza puestas en una mujer y una niña. La mujer no sabe cómo decirle a la niña que

⁷⁶ Jaques Derrida, *De la gramatología*, pp. 46-47.

no se asuste por haber matado, ya que la vida es un lugar donde la belleza siempre será sacrificada.

2.- Ironía y narración. El proceso de la escritura en *La pasión según G.H.* y el cuento “Amor”, de *Lazos de familia*.

La pasión según G.H. (1964), es una de las obras más complejas, y sin duda alguna de las más profundas, de Clarice Lispector. Cuando ella escribía esta novela en el mundo literario brasileño se leía ya la obra de Guimarães Rosa: *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* y *Grande Sertão: Veredas* (1956) y para 1964, *Primeras historias*, y dos años después se traducía al español, inglés, alemán, francés, italiano y checo. Ese mismo año, 1964, Clarice publica también su segundo libro de cuentos, *La legión extranjera*, mientras Sartre rechaza el Premio Nóbel de literatura y la humanidad conocía por primera vez las fotografías de la superficie de la luna. Dos años antes de que Jorge Amado publicara la novela *Doña flor y sus dos maridos*.

Es una narración tremendamente precisa, exacta en términos de un lenguaje que evoca más que describir, que alude más que concretar, sobre una mujer que se define a partir de los otros, que se reconoce en su nombre y en su propia historia, pero en una mañana que parece un instante, se queda pasmada ante un insecto (como homenaje -o referencia- a Kafka). Una cucaracha la hace tomar conciencia de lo que ella no es, ella empieza un monólogo donde se explica el mundo, su mundo, y la constante negación y afirmación de su yo es un proceso que ocurre mientras ella mira, se identifica, se agita frente al insecto.

En *La pasión según G.H.*, la reflexión del personaje va más allá de enfrentarse a lo que causa repulsión, va más allá de un sentido: una mujer que habla consigo y se

cuestiona no su vida sino la vida humana, no su lenguaje o su falta de él, sino del género humano. La novela plantea el silencio como un modo de estar en el mundo; el silencio en la literatura, como en la música, forma parte activa de un estado de contacto. El personaje es a partir de que *no es*, en una dualidad construida sólo por su conformación metafórica. Se valoran las palabras que no se pronuncian, y las que permanecen: metáforas que están siendo creadas una y otra vez, para evitar el destino de la *catacrexis*, para evitar su propio desgaste y disolución en un solo sentido, el literal, el que no corresponde a la labor literaria.

Si partimos de la hipótesis de que un texto existe sólo en relación con otros, podríamos decir que no existe un texto aislado, sólo existe a manera que es, que significa, que muestra algo. Un texto, entonces, nos enseña algo o nos habla de algo que ya habíamos aprendido, como una manera de acrecentar o despertar la memoria. Vista así, la novela es un ejemplo de construcción sobre el lenguaje en términos del ser, porque posee un carácter ontológico: una mujer frente a un insecto se cuestiona el mundo, y esto de por sí, ya es una relación metafórica. La cucaracha sustituye una idea, nos traslada varios sentidos, y es insólita porque sorprende. La ingenuidad de pensar que es una mujer y un insecto y nada más queda dispersa en otra conexión más profunda: dejan de ser una mujer y un insecto para convertirse en un marco de un enunciado metafórico, refieren de algo más, son alegorías de otras cosas.

a) Todo momento de hallar es un perderse a uno mismo.

Existe entre Ricoeur y Lispector un vínculo de forma y sentido, en ambos está la preocupación por la condensación del lenguaje, por avanzar en el *mirar* de las cosas, y por adivinar las formas ocultas de las palabras, y todas sus maneras posibles de revelarse. Por eso, cuando Ricoeur describe a la poesía como la pendiente que sube por donde baja el lenguaje, podemos preguntar en relación con esta narrativa -tan cercana a la representación de la forma poética- sobre la naturaleza de la verdadera poesía, y para intentar responder podemos traer de Heidegger la idea de que la poesía es: “la que despierta la visión más amplia, la que hace la palabra remontarse a partir de su origen, la que hace aparecer el mundo”.⁷⁷

Con todo, cuando hablamos de un texto que contiene distintas formas de despertar nuestra visión, de traernos imágenes, de traspasar las fronteras de nuestros sentidos, cabe preguntarse cómo se manifiesta la obra para que podamos comprenderla como poesía, si ésta es la que nos hace aparecer el mundo. *La pasión según G.H* es una obra que bien pudiera ser referida en términos de concepción metafórica, es una obra de condensación narrativa es cierto, pero el lenguaje toma la forma de representación alegórica, innovadora, y conceptual, sin que pierda por ello su carácter intrínsecamente reflexivo en términos del ser y la existencia. En términos de un discurso que habla sobre sí mismo en un *siendo* continuo, permanente y cíclico.

Esto nos lleva a la descripción del discurso especulativo, porque es el que establece las nociones primeras, los principios, que articulan el espacio del concepto,⁷⁸ y esto no podría ser sin considerar nuestro propio horizonte de perspectivas. Recordemos que la metáfora no es viva sólo en cuanto vivifica un lenguaje ya establecido, pero logra serlo en

⁷⁷ Citado en Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.377.

⁷⁸ *Ibid.*, p.396.

cuanto inscribe el impulso de la imaginación en un *pensar más* en el ámbito conceptual; esto es de por sí, el “alma” de la “interpretación”. El núcleo de su propia naturaleza. Si el lenguaje es “el que aparece como lo que eleva la experiencia del mundo a la articulación del discurso, que funda la comunicación y hace advenir al hombre en cuanto sujeto hablante, entonces el lenguaje se designa a sí mismo y a su otro”.⁷⁹

Poner ante los ojos es significar las cosas en acto. Y sólo es necesario que algo sea para que se vuelva enunciado. Aquí valdría le pena retomar a Heidegger cuando dice que existe un parentesco profundo entre pensamiento y poesía: ambos están dentro del lenguaje.⁸⁰ La poesía articula y preserva la experiencia de pertenencia que incluye al hombre en el discurso y al discurso en el ser. Pensar así la poesía nos abre la dimensión del pensamiento especulativo y esto nos lleva necesariamente a este personaje creado por Lispector: G.H., cuando dice “la noche es nuestro estado latente”, y más adelante en el mismo párrafo: “el vacío es un medio de transporte”, citas crípticas que aun en su contexto se leen fragmentarias, autónomas, como manifiestos sobre tantas cosas distintas que ofrecen pensamientos sobre el ser: “Soy más aquello que no está en mí”.

En esta búsqueda del ser cuestionando lo que no se es, existe una calidad recíproca entre lo que se dice y lo que refiere la novela: el personaje hará una descripción de sí a partir de un objeto exterior: su departamento, ella se comparará con el espacio que habita, y será amplia y segura como un departamento situado en el último piso, elegante y *snob*; sin embargo, la función de este elemento inesperado que es la habitación vacía de la sirvienta, dejará a la protagonista con la interrogante de que ella es también esa habitación vacía que no había visto en tanto tiempo, esa habitación también forma parte de lo que ella es, aún lo desconocido de sí misma. La voz narrativa condensa la

⁷⁹ *Id.*, p.401.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 414.

preocupación por sorprender a la identidad, ella refiere y pregunta:

Mas por que não ficar dentro, sem tentar atravessar até a margem oposta? Ficar dentro da coisa é a locura Não quero ficar dentro, serão a minha humanização anterior, que foi tão gradual, pasaria a não ter tido fundamento.

E eu não quero perder a minha humanidade! (...) Eu tenia que ser mayor que meu medo, e tenia que ver de que fora feita a minha humanização anterior. Ah, tenho que acreditar com tanta fé na semente verdadeira e oculta de minha humanidade, que não devo ter medo de ver a humanização por dentro.⁸¹

¿Cómo se construye la metaforización sobre la capacidad de abstraerse de sí para reflexionar? Esta es una de las ideas que serán vistas en el devenir narrativo del relato, pues la complejidad aumenta conforme avanza el día que vive el personaje. Aquí, parece describir la angustia del que piensa, del que se coloca frente a otro y se reconoce distinto, y habla de un *ver como*, un acto que está siendo, cuando se sitúa de frente a la cucaracha y este situarse de frente es literalmente lo que dará al relato la idea de suspensión temporal, el tiempo se detiene para que el personaje pueda recrear su narración, como un acto predeterminado, como si dijera que antes de hablar hay que hablar de ese antes. Este proceso ocurre acertadamente en *Agua viva*, donde el tiempo congela su esencia para darle carácter a una mujer que habla y se enfrenta a algo, lo que sea este algo, como G.H:

Mas ela e eu nos olhámos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existencia dela me existia —no mundo primario onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, un possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver.⁸²

⁸¹ Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p. 92. “¿Por qué permanecer dentro, sin intentar cruzar hasta la orilla opuesta? Permanecer dentro de la cosa es la locura. No quiero permanecer dentro; si no, mi humanización anterior, que fue tan gradual, se convertiría en algo sin fundamento. ¿Y no quiero perder mi humanidad! (...) Yo habría de ser más grande que mi miedo, y habría de ver de qué estaba hecha mi humanización anterior. Ah, he de demostrar tanta fe en la semilla verdadera y oculta de mi humanidad, que no debo tener miedo de ver la humanización por dentro.” *La Pasión según G.H.*, p. 95.

⁸² Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.* p.50. “Pero ella y yo nos mirábamos, y tampoco sé lo que ve una

El mundo objetual entra por los sentidos, en especial el gusto y la vista, el objeto se muestra ante los ojos y de él se narrará el mundo, el inicio de este mundo es como se planeta al inicio de la novela: un insecto, el universo y sus primeros habitantes. Tal vez esta primariedad del mundo demuestre que todo ya ocupaba un lugar y un nombre: la presencia objetual de lo otro, de tal forma que haga posible el reconocimiento, el mirar al otro como lo enteramente distinto. El reconocer la verdad en cuanto se le tiene enfrente, la verdad de las cosas y de las palabras, que no son más que actos. Nietzsche refiere que “las verdades son ilusiones que hemos olvidado que lo son, metáforas que se han gastado y que han perdido su fuerza sensible, piezas de moneda que han perdido su relieve y que se las considera no como piezas de valor sino como metal”.⁸³ Y en Clarice, siempre parece estar planteando esta búsqueda de lo verdadero, de lo real en las cosas, ayudando a recuperar el uso de las palabras que sufren el desgaste en su pronunciación, en su significación, en su evocación constante.

La verdad del relato es una cucaracha que hace *ver* a esta mujer lo que ella encubre, su revés oculto, pues la cucaracha es lo visible, lo que está ahí; es aquello, el detonador para que ella, G.H, se vea en plena luz, ella que sólo podía enfrentarse a temores de la noche, tiene que ver en pleno día lo que no quiere ver. Como le ocurre a Ana, la protagonista de “Amor”, que es incitada a *ver* realmente las cosas por un ciego. G.H. como personaje kafkiano, está plenamente consciente de su transformación:

É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu — só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um

mujer. Pero sus ojos no me veían, la existencia de ella existía en mí; en el mundo primario donde yo había entrado, los seres existen unos en los otros como modo de verse. Y en ese mundo que yo estaba conociendo, hay varios modos que significan ver: un mirar al otro sin verlo, un poseer al otro, un comer al otro, un apenas estar en un rincón y que el otro esté allí también, todo eso significa ver” *La pasión según G.H.*, p. 52.

⁸³ Cita en Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.380.

susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta, com os seus planetas e baratas.⁸⁴

¿De qué está hecha la materia del mundo? Podríamos preguntar, y resultaría de ahí una complicada enumeración de postulados filosóficos y científicos y, sin embargo, parece aquí que el relato se dispara en otro sentido, el personaje pasa del sí mismo al sí mismo del mundo, y ya no es un yo frente a un objeto sino un yo frente a un mundo supuesto. En el estudio de la metáfora existe esta paradoja: no hay discurso sobre ella que no se diga dentro de una red conceptual engendrada también metafóricamente. No hay lugar no metafórico desde donde se perciba el orden y el cierre del campo metafórico. La metáfora se dice metafóricamente, dice Ricoeur, pero este decir metafórico está íntimamente relacionado en el *cómo*, y no tanto en el *qué*, por eso la importancia de la novela para la comprensión total de ciertos pasajes: el personaje se está cuestionando todo el tiempo y en este cuestionamiento las dudas y las certezas se develan con una fuerza sorprendente por lo que representa en imágenes: un proceso continuo de pensamientos complejos y cerrados en sí mismos, pensar, por ejemplo, en “soy: estar de pie ante un espanto” nos refiere por supuesto al insecto mencionado, pero también el espanto puede ser otra cosa: su vida, su pasado, ella misma, o algo que se nos escapa de nuestro propio campo metafórico. Más adelante dirá:

O mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal: de nós depende realizarmos o nosso destino fatal. (...) Sou dona de minha fatalidade e, se eu decidir não cumpri-la, ficarei fora de miha natureza especificamente viva. Mas se eu cumprir meu núcleo e vivo, então, dentro de minha espécie, estarei sendo especificamente humana (...) Ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva, obedecendo por liberdade ao caminho do que é vivo, sou humana. E não preciso cuidar sequer de minha alma, ela cuidará fatalmente de mim, e não tenho que fazer para mim mesma

⁸⁴ Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p. 44. “Es que, por el momento, la metamorfosis de mí en mí misma no tiene sentido alguno. Es una metamorfosis donde pierdo lo que tenía, y lo que tenía era yo; sólo tengo lo que soy. Y ahora, ¿qué soy? Soy: estar de pie ante un espanto. Soy: lo que he visto. No entiendo y temo entender, la materia del mundo me espanta, con sus planetas y sus cucarachas”, *La pasión según G.H.*, p.46.

uma alma: tenho apenas que escolher viver. Somos livres, e este é o inferno.⁸⁵

Después de Nietzsche la concepción de la muerte de un dios que deja a los hombres a su gran albedrío cobró vital importancia, pues son los hombres quienes deciden la conformación ideológica de este dios, la religiosidad de este dios, y se crea un concepto de un dios individual, que vive dentro de cada hombre, aun cuando este hombre sea libre de no creer en su presencia. La concepción del mundo y la idea de Dios que vive en la fragmentación que sucede en un fluir de conciencia tiene en Lispector, como en pocos escritores, una profundidad terrible por lo sutil, por lo que se oculta en una línea que parece discontinua, en una narración que se liga únicamente al entenderla fragmentada: una conciencia que habla, que está pensando y hablando mientras piensa, un objeto inacabado: una incesante presencia del narrador, donde nunca se pierde de vista. La narración en primera persona, en un tiempo interior desarrollado en un presente continuo, donde refleja un yo continuo, infinito, preciso. Como cuando Lukács escribe sobre Kafka y que podemos citar en relación con la obra de Lispector:

Pero ¿qué es lo que abstrae? y ¿cómo? Abstrae los momentos de la vida cotidiana desvalorizados por él mismo, por sus alegorías, por su nada trascendente, hasta la nulificación(...) Su aspiración tiene que ser: elevar lo particular en su particularidad momentánea de modo directo y puramente formal (sin universalización del contenido) a la más alta abstracción.⁸⁶

⁸⁵Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p. 80 “[...]el misterio del destino humano es que somos fatales, mas tenemos la libertad de cumplir o no nuestro hado: de nosotros depende realizar nuestro destino fatal [...] soy dueña de mi fatalidad, y si decidiese no cumplirla, quedaría fuera de mi naturaleza específicamente viva. Mas si realizo mi núcleo neutro y vivo, entonces, dentro de mi propia especie, estaré siendo específicamente humana [...] ser humano debe ser el modo como yo, cosa viva, obedeciendo libremente el camino de lo que está vivo, soy humana. Y no necesito siquiera cuidar de mi alma, ella cuidará fatalmente de mí, y no tengo que hacer un alma para mí misma: sólo tengo que elegir vivir. Somos libres, y éste es el inferno”, *La pasión según G.H.*, p. 83.

⁸⁶ George Lukács: “Kafka, que en sus detalles es siempre extraordinariamente real, concentra todos los recursos de su arte en expresar su visión angustiada de la esencia del mundo como si esa visión fuera “la” realidad; y así, a su manera peculiar, la elimina igualmente. Los detalles realistas se convierten en su obra de elementos portadores de una irrealidad fantasmagórica, de un mundo de pesadilla, el cual, por consecuencia, tiene que perder precisamente su carácter de mundo, y sólo puede tener una realidad en el sujeto, como vehículo de reacción de angustia”. *Significación actual del realismo crítico*, p.30.

¿No sería esta manera de representar la realidad un constante proceso de creación y recreación metafórica? Cómo podremos plantear la postura de una mujer ante un insecto que dejan de ser lo que son, para convertirse en alegorías de otras cosas: preguntas fundamentales del pensar filosófica y poéticamente. G.H. como un enorme Yo interiorizado, visto como un ultrasonido del ser, y cuando le sucede su transformación no se despierta -como Gregorio Samsa- convertido en un insecto: ella se enfrenta a él, y establece una empatía bastante extraña por las consecuencias que tendrá para su vida, y no sabe quién es hasta que descubre lo que ella no es, negación del yo para reafirmar el yo, en una dialéctica del ser. G.H. logra elevarse, particular, a una entidad que se construye mientras se niega, es mientras logra negarse, una y otra vez, se abstrae de sí para lograr su carácter de universal.

Podemos en *La pasión según G.H.* determinar ciertas categorías centrales, como el conflicto de la definición del ser, la búsqueda de la identidad, la reflexión constante sobre el tiempo y el silencio.

A vida é tão contínua que nós a dividimos em etapas, e a uma delas chamamos de morte. Eu sempre estivera em vida, pouco importa que não eu propriamente dita, não isso a que convencionei chamar de eu. Sempre estive em vida. Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim; (...) Sou cada pedaço infernal de mim —a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede (...) De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei. Mas esta não é a eternidade, é a danação. Como é luxuoso este silêncio. É acumulado de séculos. É um silêncio de barata que olha. O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro (...)⁸⁷

⁸⁷ Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p.43. "La vida es tan continua, que nosotros la dividimos en etapas, y a una de ellas la denominamos muerte. Yo siempre había estado viva, poco importa que yo propiamente dicha, no eso a lo que por convención llamaría yo. Siempre estuve viva. Yo, cuerpo neutro de cucarachas, yo con una vida que finalmente no me huye, pues por fin la veo fuera de mí; (...) soy cada trozo infernal de mí misma; la vida en mí es tan insistente, que si me cortasen en dos, como a una lagartija, los pedazos seguirían estremeciéndose y moviéndose. Soy el silencio grabado en una pared (...) desde el nacer hasta el morir esto es lo que yo llamo humano en mí, y nunca moriré propiamente. Pero ésta no es la eternidad, es la condenación.

En la novela, el personaje se detiene a propósito y congela un instante en la dolorosa reflexión del que se revela a sí mismo. Lledó viene aquí a nuestro encuentro cuando dice que no hay comprensión fuera del lenguaje: “el problema del ser es resultado de una interpretación, y todo ser que puede comprenderse y, desde luego, interpretarse, es lenguaje”.⁸⁸

El ser es, o tal vez sólo pueda ser, cuando revela su rostro, y este rostro es un logos del ser -usando el término de Lledó-, este ser limitado en una corporeidad, limitado también en lenguaje y en sentido. Este ser se presenta, o desnuda el rostro, en un espacio y tiempo determinado. La naturaleza del ser tiene relación con la manifestación del género humano, porque le atribuimos distintos sentidos, le otorgamos nombre, lenguaje, forma, es decir, convertimos al ser en un ente concreto, o podemos arriesgar la idea de que cosificamos al ser para poder asirlo y comprenderlo, el ser es el mundo de lo real, objetivo. Así, a través del rostro que le demos al ser podemos interpretarlo, le otorgamos un carácter inmanente, traslúcido y textual. El ser como el nombre, y una vez descubierto el nombre el objeto puede ser revelado, como si la esencia de la nominalidad del mundo objetual radicara en su descubrimiento, en su develarse ante los demás; Martín por ejemplo siempre está nombrando el mundo pero con el temor de que cuando diga mesa ésta deje de ser la mesa de siempre sólo porque ya reveló el secreto de la cosa. El secreto de lo que guarda la palabra mesa, que no la mesa en sí, no en su naturaleza.

Un texto lleva implícito un dinamismo en su lenguaje, en él se pronuncian las palabras exactas, o que en su momento parecen las más apropiadas o cercanas a lo que se quiere decir:

Cuán lujoso es este silencio. Tiene el cúmulo de siglos. Es un silencio de cucaracha que observa. El mundo se mira en mí. Todo mira a todo, todo vive lo otro [...]” *La pasión según G.H.*, p. 47.

⁸⁸ Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, p.87.

Se não tenho uma palavra natural a dizer. Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu?

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. É sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. (...)

Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem.⁸⁹

Aquí sí, el término de realidad coincide con la realidad de que habla Lukács, esa realidad que el escritor construye para disminuir o eliminar -como en una paradoja- a la realidad verdadera, el mundo del escritor avanza más que la realidad real: puede transformarla, transgredirla, y a su vez, crear otras realidades. El personaje es una metáfora de sí mismo:

E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu.

(...)

Por não ser, eu era. Té o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior —é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos.⁹⁰

G.H. dialoga como si el saber hablar le pesara y la posee la voluntad del callarse para decir más. El silencio, como en la música, forma parte activa de “un estado de

⁸⁹ Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p. 15. “Si no tengo una palabra natural que decir. ¿Tendré que fabricarme la palabra como si lo que me aconteciera fuese crear? Voy a crear lo que me ha acontecido. Sólo porque vivir no se puede narrar. Viver no es vivible. Tendré que crear sobre la vida. Y sin mentir. Crear sí, mentir no. Crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de acceder a la realidad. Entender es una creación, mi único modo. (...) Hablaré en ese idioma sonámbulo que, si estuviese despierta, no sería lenguaje”. *La pasión según G.H.*, p. 18.

⁹⁰ Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, pp.112, 115. “Y tampoco yo tengo nombre, y éste es mi nombre. Y porque me despersonalizo hasta el punto de no tener nombre, respondo cada vez que alguien dice: yo. Por no ser, yo era. Hasta el fin de aquello que no era, era. Lo que no soy, soy. Todo estará en mí sino soy; pues <yo> es solamente uno de los espasmos instantâneos del mundo. Mi vida no tiene un sentido solamente humano, es mucho mayor, es tan grande, que, en relación con lo humano, no tiene sentido. De la organización general que era mayor que yo, hasta entonces no había distinguido los fragmentos.” *La pasión según G.H.*, pp.115, 118.

contacto, no de felicidad". Ella es Yo cuando aprende a dejar de serlo, ella es su propia voz consciente de que es lenguaje, y de que puede ser silencio. Ella es a partir de que no es.

Mientras, el tiempo se convierte en una estructura ausente, un almacén que cubre lo inesperado, y nos da un espacio inexistente y sorprendente. Un espacio relativo al silencio implícito: el tiempo poseerá la cualidad de extensión infinita mientras dura la narración, mientras se está hablando en un presente pero con la conciencia de que toda narración habla de un pasado cercano, y de ahí la necesidad de narrar. G.H tiene su final antes del principio de la historia: por eso el tiempo en la novela sucederá simultáneo a la narración: por eso el final de la novela será también el final del día.

b) Del amor, del lenguaje, del narrar y otras cosas que se gastan por el uso.

"Estoy aplazando mi silencio. ¿He retrasado toda la vida el silencio? Pero ahora, por desprecio a la palabra, tal vez pueda por fin comenzar a hablar."

C. Lispector

"Amor" es un cuento perteneciente a *Lazos de familia* (1960), primer libro de cuentos de Lispector, antes de *La manzana en la oscuridad* (1961). *Lazos de familia* es especial en cuanto al tema: la familia es el núcleo que sufrirá una desintegración, su estructura no se pone en duda salvo su poder. La familia pierde el poder de representarse, de ser, de contenerse, en cambio, es una reunión de extraños cohabitando en el mismo espacio, compartiendo las comidas, las rutinas y las presencias, cada cuento es una provocación al almacén familiar, un desafío a los modos de entender las formas y convenciones sociales. No existe mundo de afuera, sino dentro de la casa, dentro de sus habitantes y

circunstancias. El hombre no vive en relación con el exterior, sino con lo que lo habita por dentro y lo condiciona para el afuera. En este vivir desamparado y solo a pesar de la familia, a pesar de la compañía de los demás, son el desamparo y la desolación los que rodean a sus personajes.

El mundo que “Amor” refleja es un mundo consciente de sí mismo que ante la realidad -esa cosa que pasa en un afuera- prefiere detenerse, y reflexionar, y detener el tiempo para cuestionarse cuál es el papel de uno como lo que uno no es. Sus personajes *son y están*, aun cuando sepan que un *siendo* es peligroso, pues vivir lo es, y pensarlo lo es aún más. Alertada ante el amor mismo, o por todo aquello que pudiera considerarse una alteración a su “infelicidad”, la reacción de la protagonista por la intromisión de un extraño en su “orden” cobra vital importancia, pues el caos no entra en el orden más que para reivindicarlo- y no debería nunca tratar de hacerlo: la línea es demasiado frágil para impedirlo y cuando esto sucede se desborda otra realidad que parte hacia lo irónico, lo absurdo, lo paródico. Ana asume la responsabilidad de cruzar ese borde, pero decide callar, porque si no se menciona lo que *se revela* en un instante fugaz del conocimiento, no existe, y al no existir impedimos que la revelación avance, y podamos regresar a la *normalidad*.

“Amor” es el relato de Ana: ama de casa con hijos y casa perfecta, una realidad organizada para la continuación de un orden ya establecido, y que sólo tenía miedo a cierta hora de la tarde cuando las cosas ya no precisaban de ella: y como todo temor literario, el personaje tiene que pasar un proceso de enfrentamiento. Una tarde, Ana encontró a un ciego que le movió el mundo, el orden, la conciencia de sí misma. El ciego, como en una paradoja, la hace ver lo que voluntariamente no hubiera deseado ver: sobre sí misma, el mundo, ella. La voz narrativa dice:

Por caminos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era un homem verdadeiro, os filhos que tivera, eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. De la havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia.⁹¹

En este relato la ironía parece presentarse de dos maneras: una, la línea abierta y franca del humor que se expande como una subversión del sentido; y la otra, la más difícil tal vez, es la ironía fría, sutil y oscura, que contraviene lo que recién se afirma, por ejemplo más adelante en el cuento: “Y, si había atravesado el amor y su infierno, ahora se peinaba frente al espejo, por un momento sin ningún mundo en el corazón. Antes de acostarse, como si apagara una vela, sopló la pequeña llama del día”.⁹²

Pasamos del momento en que se define al personaje a partir de lo que ella es: una continuación del orden y la belleza, pero alejada de un concepto de felicidad; que, sin embargo, ya está ahí, cruelmente depositado en el “había emergido de ella (la juventud) muy pronto para descubrir que también sin felicidad se vivía.” Se revela una línea de autocuestionamiento, pues sin esto que se dice no importaría tanto lo que se omite: si hubo un tiempo en que ella era feliz, y tenía otras cosas además de la felicidad. Miremos al principio de la narración:

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembra-lhe que se quisesse podia parar e enxugar atesta, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorriendo de fome, o canto importuno das

⁹¹ Clarice Lispector, *Laços de família*, p. 18. “por caminos retorcidos había venido a caer en un destino de mujer, con la sorpresa de caber en él como si ella lo hubiera inventado. El hombre con el que se casó era un hombre de verdad, los hijos que habían tenido eran hijos de verdad. Su juventud anterior le parecía tan extraña como una enfermedad de vida. Había emergido de ella muy pronto para descubrir que también sin felicidad se vivía”. De “Amor”, en *Cuentos reunidos*, p.46.

⁹² *Ibid.*, p. 54.

empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.⁹³

La descripción espacial de Ana está necesariamente vinculada a un solo término: el crecimiento. Por ella crecían las cosas y en este largo catálogo doméstico las cosas incluyen en igual proporción al marido y la mesa con comidas, a los hijos y la cocina, la estufa que lanza explosiones. Cada metáfora no se puede desarmar de su contexto, y de ahí la enunciación irónica: pues si el personaje hace crecer, ella también hace que su deseo no crezca, el deseo de ser algo más, de sentir algo más, de salir de sí y contemplarse a sí misma. Para ella, todo era susceptible de perfeccionamiento, a cada cosa le corresponde una armonía, y a cada cosa ella le daba un lugar en el mundo. “Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anónimamente a vida”.⁹⁴

Pero después de mirar a un ciego en la parada del tranvía todo cambió, pues “Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, (...) tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca”⁹⁵ Ana, como el personaje de “La Bella y la bestia”, es atravesada por lo desconocido, y esto sucede en el contacto involuntario con el otro, lo otro, lo que no se atreve a nombrar pero está ahí, acechando cual palabra prohibida,

⁹³ Clarice Lispector, *Laços de família*, pp 17-18. “Los hijos de Ana eran buenos, una cosa verdadera y jugosa. Crecían, se bañaban, exigían, malcriados, momentos cada vez más completos. La cocina era espaciosa, la estufa descompuesta lanzaba explosiones. El calor era fuerte en el apartamento que estaban pagando poco a poco. Pero el viento golpeando las cortinas que ella misma había cortado recordaba que si quería podía enjugarse la frente, mirando el calmo horizonte. Como un labrador. Ella había plantado las simientes que tenía en la mano, no las otras, sino esas mismas. Y los árboles crecían. Crecía su rápida conversación con el cobrador de la luz, crecía el agua llenando el lavabo, crecían sus hijos, crecía la mesa con comidas, el marido llegando con los diarios y sonriendo de hambre, el canto inoportuno de las sirvientas del edificio. Ana prestaba a todo, tranquilamente, su mano pequeña y fuerte, su corriente de vida”. “Amor”, p.45.

⁹⁴ Clarice Lispector, *Laços de família*, p. 19. “En cuanto a ella misma, formaba obscuramente parte de las raíces negras y suaves del mundo. Y alimentaba anónimamente la vida”, “Amor”, p.46.

⁹⁵ Clarice Lispector, *Laços de família*, p. 26. “ella había apaciguado tan bien a la vida, había cuidado tanto que no explotara. Mantenía todo en serena comprensión (...) todo hecho de tal modo que un día sucediera al otro. Y un ciego masticando chicle lo había destruido todo. A través de la piedad, a Ana le parecía una vida llena de náusea dulce, hasta la boca”. “Amor”, pp.48-49.

cual mensaje revelador, y es atraída por el demonio de la fe. Y está en el borde del abismo propio, el personal, el que sólo se descubre en un instante fugaz del auto-reconocimiento, pero aguarda hasta el último minuto que permita la duda para, al final, regresar al orden, al no haber visto, no recordarse sabiendo qué... sólo el personaje es dueño de su verdad aunque se vislumbra como una verdad terrible. Y la comodidad del regreso la acoge. Como dice la protagonista de "La Bella y la bestia": "estoy casada, tengo tres hijos, estoy segura". Con todo, este conflicto del abismo es un proceso irónico, porque este regreso al orden anterior nos plantea la difícil circunstancia del antes y después narrativo. Lo irónico del regreso y su posterior silencio, es que éste se convierte en un mecanismo que fricciona las formas de la intimidad y crea una ruptura simbólica entre el mundo real y el de ficción, el creado en la literatura: Ana y la conciencia de Ana, y todos los códigos que nos hacen reconocer en ella lo factible, lo verídico, lo comprobable de lo que se relata. Cuando esto se da se produce un resquebrajamiento del sistema -cualquiera que sea: estético, moral, político, intelectual, etc- entonces la armazón emotiva se desprende, se sorprende y enmudece ante tal ruptura. Mientras que en *La pasión según G.H.*, y en *Aprendizaje o el Libro de los placeres*, los personajes sí cruzan el umbral de su pregunta, o sus preguntas. Y avanzan, y cambian, y son otras después de haber traspasado.

El contenido de la expresión irónica nos lleva al planteamiento de David Worcester: "cuando la mente está paralizada por el manejo del conflicto, la ironía ofrece una manera de escape para salir de él y estar por encima de él. La razón se salva del efecto devastador de comandos divergentes, y la mente permanece en equilibrio".⁹⁶

¿Y no es acaso la literatura una provocación para resquebrajar el equilibrio, y, a su vez, una manera de escapar de lo real, lo considerado real? Queda, sin embargo, la

⁹⁶ Cita en Jonathan Tittler, *op.cit.*, p. 25.

sensación de que esta incesante lucha por conformar un lenguaje va ligada a una definición del mínimo espacio, del mínimo sonido, del interior. Y nos deja un péndulo que va de adentro hacia fuera y nos trae de golpe la conciencia de estar en el mundo como sorprendidos en plena calle por un suceso, y el hecho de darnos cuenta nos hace conscientes de nosotros mismos, y no hay vuelta atrás.

En el Jardín botánico, el mundo se ve de otra manera, Ana ve las cosas como si *viera* por primera vez, y piensa que es el ciego el que de alguna manera la condujo hasta ahí: observa y se fascina, ella ve plenamente, es plenamente, y le sucede el espanto ante lo que nunca antes había percibido. Ana recuerda a sus hijos, y el sentimiento de culpa la hace regresar. Cuando llega a casa la recibe el hijo más pequeño y ella: “Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado —amava com nojo (...) Fora atingida pelo demônio da fé.”⁹⁷ Su esposo la toma de la mano al final del día “levando-a consigo sem olhar trás, afastando-a do perigo de viver”, pues “acabara-se a vertigem de bondade”. El fin del día de Ana es el fin de la narración, así como pasa en el día de G. H. una relación intradiegetica: el tiempo de la historia está vinculado con el tiempo narrado.

“Amor” muestra el caos en dos elementos inherentes al relato: uno es el ciego que Ana descubre como “suspendido”, *parado* en el sentido de tiempo y espacio. El instante se alarga mientras Ana lo observa y lo que se le *revela* es de una suave brutalidad, mientras que el ciego, sin saberlo, la guía hacia una ruptura en su cotidianeidad: cuando Ana visita el Jardín Botánico ve toda su vida hasta ese momento como si hubiera transcurrido en una especie de ceguera, pues ve, por fin, tal y como es: la vida dulce, mortal, efímera, y también monstruosa, embriagante. Al retomar su papel, o más bien al

⁹⁷ Clarice Lispector, *Laços de família*, p. 26. “(...) lo apreté con fuerza, con espanto. Se protegía trémula. Porque la vida era peligrosa. Ella amaba el mundo, amaba cuanto fuera creado, amaba con repugnancia. (...) Había sido alcanzada con el demonio de la fe.” Alejándola del peligro de vivir”. “Había terminado el vértigo de la bondad”.

recuperarlo, Ana decide negarse lo que vivió en una tarde irrepetible, cuando se descubrió en sí misma la capacidad para el amor, lo cual no le estaba permitido.

Se destruye el dogma de una vida fácil, pero la ironía se produce no tanto al darse cuenta de la verdad de las cosas como logró percibir las en el jardín, sino al regreso voluntario de la mentira vivida como verdad, como equilibrio, y como familia que es en lo que Ana se representa para sí: “No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera”⁹⁸

Cómo va el personaje en busca de una definición de sí misma, incluso pareciera que esta especie de clarificación del ser se vincula sospechosamente con lo que no es: Ana es lo que es porque cuenta lo que no fue, o mejor dicho, ella se define en términos de negación, lo que al lograr su identidad revierte su propia dialéctica. Ana recuerda la felicidad, pero no es feliz; sospecha que hay algo más afuera y que la está esperando, pero se niega voluntariamente a ir, a cruzar el umbral de su cuerpo, de su departamento, de su entorno familiar y cómodo, de su propia mirada. Frente al ciego, Ana logra ver, pero prefiere la revisión de sus acontecimientos interiores en plena oscuridad, prefiere negarse que es otra manera de afirmar el ser: si niego es porque reconozco que estoy negando, si afirmo es porque sé en dónde existe la afirmación. Cada acto es un acto de esperanza, y de confianza no en lo que vendrá sino en lo que no logrará ser. “Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto— ela abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido.”⁹⁹

⁹⁸ Clarice Lispector, *Laços de família*, p. 30. “Ana siempre había tenido necesidad de sentir la raíz firme de las cosas. Y eso le había dado un lugar sorprendente”.

⁹⁹ Idem, p. 19. “Pero en su vida no había lugar para sentir ternura por su espanto: ella lo sofocaba con la misma habilidad que le habían transmitido los trabajos de la casa”.

Lo irónico de permanecer en el silencio que al igual que el espanto es sofocado, es que éste se convierte en un mecanismo que fricciona las formas de la intimidad y crea una ruptura entre el mundo real con el de la ficción causando un conflicto, y, al hacerlo, se produce el resquebrajamiento de un sistema: la armazón emotiva que se sorprende y enmudece ante tal ruptura. La ironía muestra la contradicción entre lo que se dice y lo que se piensa, y también en lo que se dice y lo que se alude- o lo que se supone- y aquí se puede hablar del uso de la metonimia, la metáfora, y otras figuras retóricas que le sirven a la ironía para ser identificada en el texto, y por último, de una contradicción entre lo que se dice y lo que no se dice, un espacio *vacío* como el silencio.

Ana, protagonista de una historia irónica es a final de cuentas una mujer que en su intento por no buscarse se encuentra una y otra vez, y ve hacia adentro y calla. Y lo que siente lo guarda para sí, como si confiara en que si no habla se desvanecerán los sobresaltos, los descubrimientos, los momentos en que sintió amor, ternura y espanto: simultáneos a la autocompasión, a la autoconciencia, y, paradójicamente, a su auto represión, una censura aplicada desde su propio aparato dogmático. Hay un mundo creado en la ficción que habla de un lugar íntimo dibujado en un adentro: el inconfesable, el inefable, y sobre algunos puede sucederse como un incontrolable fluir, un instante de lucidez inesperada. Como los personajes de *Lispector* reflejan: un constante descubrir en las cosas lo que hay de las cosas en el ser y el mundo.

Si el ciego inspiró a Ana y la hizo pensar en todos los que la necesitaban, la mujer del otro relato: "La bella y la bestia", también quiere ayudar lo que antes no había notado, y al final, cuando va en el auto camino a su casa -otra vez la idea del regreso- se le ocurre pensar que ni siquiera le había preguntado su nombre al mendigo. Los dos relatos comparten una estructura: describen la "normalidad" o lo cotidiano de las

protagonistas y de cómo llegaron a ser lo que son, para después “sacarlas” a través de extraños que les hacen “ver” lo que la “normalidad” les había impedido ver. En ese instante en que son capaces de salir de sí para verse desde fuera y regresar para replantearse su posición ante el mundo, el asombro las detiene; y quieren pensar pero no saben cómo; y quieren hablar, pero si hablan será un proceso de negación absoluta a su realidad anterior, por lo que ni siquiera para sí lo comentan: un ciego y un mendigo son capaces de decirles cosas de ellas mismas que no quieren profundizar, así que los miran, se espantan, se conmueven, pero nada más. Y regresan al orden, a la comodidad, a los hijos, al marido, como si no hubiera pasado nada. Y tal vez no vuelvan a ser las mismas, pero por haber dudado un instante de lo que *eran* callarán para siempre, pues vivir es peligroso, y la belleza también lo es.

De acuerdo con la tesis de Pere Ballart¹⁰⁰ en su tratado sobre la ironía, “Amor” encierra en sí mismo un planteamiento de carácter irónico. Se adapta bastante bien a su esquema planteado: se desarrolla en un *dominio o campo de observación*: más que ironía verbal podemos plantear un tipo de ironía situacional: “las actuaciones situacionales de la ironía suelen llevar a un tipo de cuestión más filosófica, en el que la pregunta no es tanto el qué como el porqué”¹⁰¹, y que en el relato se puede interpretar en los dos momentos de revelación que confluyen en una ruptura espacial para recuperar después el discurso serio y literal.¹⁰²

Presenta un *contraste de valores argumentativos*, esto en referencia al contraste entre realidad y apariencia, podemos aludir a lo que Ana siente en relación con el mundo recién descubierto: “O jardim Botánico, tyranquilo e alto, lhe revelaba. Com horror,

¹⁰⁰ Pere Ballart, *op.cit.*, pp.311-320.

¹⁰¹ *Ídem.*, p.315.

¹⁰² Concepto tomado de Pere Ballart, *Ídem.*

descubría que pertenecía à parte forte do mundo —e que nome se debería dar á sua misericordia violenta? (...) Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada.¹⁰³ O, como sucede en la contraposición de ideas metafóricas: “Uma noite e que a piedade era tão crua como o amor ruim”. Contiene de manera implícita *un determinado grado de simulación*: la presencia del autor dispuesta como una distancia de opinión, de cómo parece que su sinceridad no es completa y en el uso de una tercera persona ya se manifiesta una configuración del desafecto o de un desvío intencionado, porque sabemos cómo piensa y siente Ana a través de un velo: “Humilhada, sabia que o cego preferiria um amor mais pobre” y más tarde dice -jugando con la primera persona, consciente de que no deja de ser la tercera voz la que habla- “Estou com medo, disse sozinha na sala”.

Se mantiene a lo largo de todo el relato *una estructura comunicativa específica*: se plantea una posición ante el lector, pues si éste no nota los enunciados irónicos los tomarán de manera literal y ésta será una lectura mas bien ingenua; *una coloración afectiva*: que alude a los mecanismos internos de la ironía, que confluyen en una detección del contraste argumentativo: en el texto podríamos hablar de ciertas figuras: por ejemplo la comparación de elementos contrarios entre sí y que, puestos en el mismo enunciado, nos dan un sentido original: “misericordia- violenta” “adormecida-caliente” “descomposición- perfumada”; y el uso de metáforas como “piedad de león”, o la que alude al jardín “O jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno” “y se reitera la intención que señala Ballart: “no todas las ironías pretenden suscitar el mismo género de

¹⁰³ Clarice Lispector, *Laços de família*, p. 27. “El Jardín Botánico, tranquilo y alto, la revelaba. Con horror descubría que pertenecía a la parte fuerte del mundo, y, ¿qué nombre se debería dar a su misericordia violenta? [...]Un ciego me llevó hasta lo peor de mí misma, pensó espantada.”/ “Una noche en que la piedad era tan cruda como el mal amor”/“Humillada, sabía que el ciego prefería un amor más pobre”/ “Estoy con miedo, se dijo, sola en la sala”./”era tan bonito que sintió miedo del infierno”.

reacciones sentimentales en el lector".¹⁰⁴ Y por último, una *significación estética*: ésta categoría va íntimamente relacionada con la corporeidad del texto: la ironía en sí no lo convierte en un texto artístico, va ligada al sentido de la creación, de la apropiación de un lenguaje, y de la representación lúcida del borde hacia la locura, en el afán de configurar simulacros: se parte de un simulacro de mundo, de vida, de lo cotidiano, para hacer lo verdadero, lo bello, lo personalmente vivo, como se consta que se está en un lugar simulando el mundo moderno: la línea entre simulacros como en la literatura misma también son frágiles y elásticas.

Ahora bien, cómo decir qué parte del relato es el cruce de líneas entre la ironía y la no-ironía: podríamos repetir que la secuencia narrativa cuenta con dos momentos clave: uno es cuando Ana se conmueve al ver al ciego -y en este sentido la hipótesis de Miguel Cosío Woodward¹⁰⁵ en relación al sentimiento de frustración de Ana porque quería motivar comunicación con el ciego no es completamente válida; la preocupación sobre la falta de comunicación es evidente, mas si la consideramos desde ese único punto de vista nos reduce las múltiples posibilidades de lectura, y además no hay en el texto ninguna alusión explícita al respecto:

“Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos (...) como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse tinha a impressão de uma mulher com ódio.”¹⁰⁶

El plantear al texto desde una lectura irónica nos permite conservar cada una de las

¹⁰⁴ Pere Ballart, *op.cit.*, p.321.

¹⁰⁵ Ver a Migel Cosío Woodawrd, “El problema, pues, no radica solamente en la condición social de la mujer o en la estructura de la vida familiar. Hay algo más abajo, un asunto más difícil de resolver, *la incomunicación humana*”. *op.cit.*, p.23.

¹⁰⁶ Clarice Lispector, *Laços de família*, p. 20. “Inclinada, miraba al ciego profundamente, como se mira lo que no nos ve. Él masticaba goma en la oscuridad. Sin sufrimiento, con los ojos abiertos. (...) Como si él la hubiera insultado, Ana lo miraba. Y quien la mirase tendría la impresión de una mujer con odio”.

múltiples hipótesis que pudieran surgir, y mantener también, intrínsecamente, un texto que tal vez pueda ser otra cosa. Retomando la idea de los dos momentos clave en el desarrollo narrativo, sabemos que el primero sucede cuando el ciego se convierte en el primer detonador para que Ana, irónicamente, “vea”, como el absurdo de una paradoja.

El segundo momento de revelación es cuando Ana está en el Jardín, y éste es tan bello como la misma metáfora empleada: “El jardín era tan bonito que ella tuvo miedo del Infierno”, pues la maldad- y aquí está presente la alusión bíblica- se disfraza de belleza, y Ana lo descubre, pues su vida era una muestra de que todo era “susceptible de perfeccionamiento”, y la felicidad se convertía en un recuerdo ajado. Y la mirada al ciego no es tanto como intentar ser “notada”, sino es la de una expresión por tanto tiempo olvidada, por eso parece que Ana lo odia, como se puede odiar a quien nos hace recordar lo que no queremos traer a la memoria. A ella le surge entonces lo incomprendible: la piedad, y más allá: “Seu coração se enchera com a pior vontade de viver”¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Clarice Lispector, *Laços de família*, p. 27. “su corazón se llenaba con el peor deseo de vivir”.

Parte III. Literatura de lo inefable.

“Y apenas puedo hablar, de tanto silencio despoblado en otros”.

Clarice Lispector

1.- La palabra ausente: el silencio es plenitud.

Traslúcida, profunda y luminiscente. La obra nos invita a compartir, a ser lectores partícipes donde la literatura es espíritu que nos lleva al pasado, al presente y al futuro, y no tenemos más opción que abrir las sensaciones: el tacto, la vista, el gusto, y seguir de cerca una imaginación que no sorprende por el uso rebuscado de palabras o imágenes novedosas -como en los poetas vanguardistas-, sino que la sorpresa radica precisamente en esta especie de desencanto de las intencionalidades. ¿Cómo se asimila el lenguaje? ¿Qué es lenguaje? ¿A partir de qué podemos determinar lo que no lo es? ¿Se puede conformar una retórica sobre la imposibilidad del lenguaje? ¿Se puede hablar desde la habitación vacía y plantear la incomunicación como una reflexión voluntaria del que comunica? ¿Es tan compleja la relación de uno con el otro, del Yo con lo otro (el Otro), que de pronto el silencio sea la única manera de hablar?

Para ir ofreciendo respuestas, no como salidas sino como opciones, estructuramos así este ejercicio: planteamos una conexión de la narrativa de Lispector tomando en cuenta algunas inquietudes que podrían coincidir con algunas posturas filosóficas de Lukács, Lledó y Levinas: ahí está la preocupación fundamental por definir la realidad, el tiempo, el lenguaje, pero esencialmente la postura ante lo Otro, el Otro, el que no es Yo y por lo tanto es distinto. Lo que no es Yo está fuera del Yo y esto nos lleva a una disertación de lo que va más allá del sí mismo, lo que se representa más allá de sí mismo.

2.- Laberintos en espiral. Notas para una escritura luminiscente.

Emilio Lledó propone en *El silencio de la escritura* algo que se relaciona de cierta manera con la teoría de Gérard Genette, sobre la intertextualidad: “Defino la *intertextualidad*, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos (...) como la presencia efectiva de un texto en otro”.¹⁰⁸

En *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Genette convoca al replanteamiento de la literatura moderna, a considerarla incluso desde el punto de vista de la reinterpretación textual, de los simulacros y parodias de la literatura, de lo irónico al ser conscientes de que no se inventa nada nuevo, sino que la novedad reside precisamente en asumir el papel de recreadores de universos ya establecidos. Sin embargo, la tarea del escritor parece ser reconstruir de lo ya establecido nuevos mundos imaginarios, sí, nada parece nuevo pero ahí está el desafío de la literatura, las formas se transforman, no se erigen de la nada, surgen de lo que ya está construido. Lledó, por su parte, expone:

Eso que llamamos el pensamiento filosófico se hace presente, sobre todo, como un horizonte textual. No existe sino ese complejo de referencias, alusiones, proposiciones que consisten en objetos escritos a los que llamamos libros. No existe la Filosofía, los sistemas, las ideas, sino este lenguaje que, de pronto, se hace presente ante los ojos del lector. (...) esto requiere, parece ser, una serie de presupuestos implícitos en la lectura. Se trata de descubrir en el lenguaje ajeno, en la voz del otro, que, con la escritura alcanza al lector, la coherencia, sentido, significatividad que es capaz de engarzar con nuestro discurso, o sea, con nuestro tiempo.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Ver Gérard Genette, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, p.10

¹⁰⁹ Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, pp.84-85.

Lispector escribe para los otros, porque escribir es una manera de irse descubriendo uno mismo y de encontrar definiciones de sí mismo a partir de las imágenes creadas en los otros, como en G.H, cuando dice que ella es la idea que sus amigos tienen de ella. Lledó confirma algo que la hermenéutica desarrollaría largamente: el texto está en el lector.¹¹⁰ Y cuando decimos texto podemos decir también que texto no es tan sólo el que conocemos como literario, sino el texto puede ser comprendido como un tejido de significaciones por lo que un cuadro puede ser un texto, un encuentro, una película, toda instancia narrativa: pues el texto forma parte del ser, y el ser no es otra cosa que lenguaje. El ser, según Levinas, entra en el ámbito del conocimiento verdadero: "...por haber sorprendido al yo, el ser en la verdad no altera la identidad del Yo. Lo oculto de donde proviene se ofrece a la búsqueda. De tal manera ella se abre como un porvenir, cuya noche no es otra cosa sino la opacidad producida por el espesor de transparencias superpuestas".¹¹¹

¿Puede haber la posibilidad de que la humanidad resida en su diferenciación con lo no humano? ¿Qué convierte a un hombre en un ente, en lenguaje, y en su capacidad de abstraerse de sí para reflexionar? G.H narra la angustia del que piensa, cuando se sitúa de frente a la cucaracha:

¿En qué sentido, entonces, lo absolutamente otro me concierne? Frente al contacto de la trascendencia y de la alteridad, inicialmente impensable, ¿es necesario que renunciemos a la filosofía? ¿La trascendencia no sería posible sólo a través de un contacto absolutamente ciego? ¿A una fe que se llama la no-significación? (...) ¿no se podría dar allí una experiencia que fuera diferente de aquella en la cual el Otro se transmuta en el Mismo?¹¹²

Esta metamorfosis puede entenderse también en el arte, el discurso artístico, en el desafío de la descripción de lo real y de lo objetivo, del yo hacia el afuera, del escritor

¹¹⁰ *Ídem.*, p.87.

¹¹¹ Emmanuel Levinas, *La huella del otro*, p.48.

¹¹² Levinas, *op.cit.*, p.52.

ante el mundo. En el ensayo *Significación actual del realismo crítico*, Lukács hace una profunda reflexión sobre el arte moderno y la postura de la vanguardia, y lo que comenta sobre la escritura posterior a Joyce es de notarse:

...lo mismo en la vida que en su reflejo literario, lo que caracteriza al hombre es la determinación que él toma cuando una cuestión decisiva pone en juego su existencia; entre todas sus posibilidades concretas, esa es la única que expresa realmente su esencia. La imposibilidad de diferenciar entre posibilidades abstractas y concretas, así como la reducción del mundo interior del hombre al nivel de una subjetividad abstracta, trae siempre consigo el profundo desvanecimiento de los contornos de su personalidad.¹¹³

Más adelante dirá: “la diferenciación entre posibilidad abstracta y posibilidad concreta en el hombre presupone la inexplicabilidad de la realidad objetiva del mundo”. Esta realidad objetiva colabora en la producción del discurso artístico, pero también refleja un sino en el arte, una especie de inmovilidad que depende de la voluntad del creador. Lispector y Lukács coinciden en la sentencia de que pensar y ser son esencias separadas, esta separación determina en gran medida las posibilidades del arte, o su imposibilidad, pues la visión del hombre está vinculada muy estrechamente con la relación que él establezca con su estructura del pensamiento y su manera de distinguir lo concreto de lo abstracto; en este sentido, estar también es distinto de ser. Por ello, la alusión de Lukács en su reflexión sobre Kafka y la necesidad de trasponer la angustiosa visión de un mundo como si éste fuera la realidad.¹¹⁴ Al otorgarle el carácter de real a lo abstracto se elimina el sentido de esa realidad, como si la esencia del mundo como visión del escritor fuera la tarea de negarle su autenticidad, su corporeidad, de ahí que un mundo de pesadilla en la literatura sea un modo de escapar a la pesadilla verdadera: la realidad. Refiere además la técnica del flujo de asociaciones de Joyce, como una forma interna de los elementos narrativos, mientras que en Musil la huida de la realidad no ofrece alternativa, o propone alguna crítica social, su literatura entonces se convierte en

¹¹³ George Lukács, *Significación actual del realismo crítico*, p.28.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.30.

una huida orientada al vacío, y sólo indica su dirección: la patología.

La disolución del mundo y la disolución del hombre van pues unidas, aumentan y se refuerzan mutuamente. Su causa fundamental es la carencia objetiva de unidad en el hombre, su transformación en una sucesión confusa de experiencias momentáneas (...) su impenetrabilidad de principio, tanto para sí como para los otros.¹¹⁵

Si volvemos a la postura de Lukács ante el mundo creado en Kafka tendríamos una alusión (que guarda su distancia en tiempo y espacio) al mundo interior conformado en *Lispector*, la relación del mundo como una alegoría perfecta o en transformación: la preocupación por la universalidad del arte. La relación entre Levinas, Lledó y *Lispector* nos deja por un lado en la perspectiva de considerar dos elementos fundamentales: el tiempo y el silencio. Lukács también hace una reflexión sobre el tiempo, pero lo veremos un poco más adelante.

Antes de hablar de la belleza y la piedad, incluso del amor mismo, en *La pasión según G.H.*, Clarice tiene que hablar de la necesidad de hablar, del tiempo que no transcurre, y de su yo frente a la alteridad que no violenta su mismidad, sino que la reitera al reconocerla distinta. Ella es por lo que no logra ser, por lo que no fue, y por lo que nunca será. Ella es un yo que se detiene a propósito y congela un instante en la dolorosa reflexión del que se revela a sí mismo, G.H. descubre su rostro. En este proceso de desprendimiento, del dejar de ser, Levinas hace un planteamiento: “la manifestación del rostro es el primer discurso. Hablar es antes que nada este modo de venir desde atrás de la propia apariencia, desde atrás de su forma, una apertura en la apertura.”¹¹⁶ ¿Qué quiere decir con esto? ¿Uno sólo existe a medida del desvelar el rostro? ¿Puede el rostro ser el nombre? ¿Y el nombre el ser? Y viene una pregunta aún más compleja en el mismo texto de Levinas “¿Cómo es que el rostro no es simplemente una *representación* verdadera

¹¹⁵ *Ídem.*

¹¹⁶ Levinas, *op. cit.*, p.60.

en la cual el Otro renuncia a su alteridad?" Lledó viene aquí a nuestro encuentro cuando dice que no hay comprensión fuera del lenguaje: "el problema del ser es resultado de una interpretación, y *todo ser que puede comprenderse* y, desde luego, interpretarse, es *lenguaje*".¹¹⁷

Si retomamos la idea de Lledó cuando sugiere que existen palabras estériles,¹¹⁸ y que éstas son las que no hacen pensar, nos podemos cuestionar cómo un texto puede llevar implícito un dinamismo en su lenguaje, en qué sentido el texto pronuncia las palabras exactas y produce la reflexión en el lector aludido; Lispector plantea la difícil tarea del que escribe: "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 del mutismo".

El autor está plenamente consciente de la sentencia de Lledó, y no hace palabras estériles, pues precisamente el que se hable de esta imposibilidad de decir lo que se quiere decir va más allá del diálogo que sostiene G.H., va más allá de un instante detenido, se dirige a un sentido de la imposibilidad de todo discurso artístico, la imposibilidad del lenguaje mismo, y aún más: la imposibilidad de la creación.

La literatura parece surgir de la creación pero por qué la alusión constante a la mentira, si acaso la ficción no es una manera de rehacer un mundo y por lo tanto eludir la verdad, o evidenciar otra verdad, existirá quizá el término de verdad objetiva, porque si es así, la literatura hablaría de una verdad subjetiva que se vive en el lenguaje del escritor. En *Agua viva* refiere: "escucha mi silencio. Lo que hablo nunca es lo que hablo y sí otra cosa. Capta esa otra cosa de que en verdad hablo porque yo misma no puedo. Lee

¹¹⁷ Lledó, *op.cit.*, p.89.

¹¹⁸ Lledó, *op.cit.*, p.93.

la energía que está en mi silencio.”¹¹⁹ Aquí sí, el término de realidad coincide con la realidad de que habla Lukács, esa realidad que el escritor construye para disminuir o eliminar -como en una paradoja- a la realidad verdadera, el mundo del escritor avanza más que la realidad real: puede transformarla, transgredirla, y a su vez, crear otras realidades.

Y por eso el personaje deja de ser arquetipo para ser una realidad, el personaje es este mundo donde el lenguaje es imposible, inasible, innumerable. Esta búsqueda de la expresión verdadera contenida en el pensamiento será una constante obsesión a lo largo de su obra, el ser como el nombre y el nombre como el rostro, el pensamiento como la palabra y la palabra como la verdad. Lledó parece confirmar la reflexión -lúcida e íntima- que representa el mundo de Lispector:

pero estos objetos de la conciencia, si no se paralizan en el instantáneo uso de la información, dejan roturado un territorio donde abonar esas inmortales semillas de las palabras. Su abono es la dialéctica de la pregunta y la respuesta, o sea, la dialéctica de la temporalidad, la dialéctica de la duda.¹²⁰

Para Lledó, dudar de las palabras nos conduce a la duda ante la tradición, y esto como una consigna que ofrece la historia del pensamiento. Levinas parece contraponer otra idea: “¿pero, entonces, la huella no sería acaso la pesadez misma del ser fuera de sus actos y de su lenguaje, pesando no a causa de su presencia que lo dispone en el mundo, sino a causa de su misma irreversibilidad, de su ab-solución?”.¹²¹ Más adelante dirá:

Sólo un ser que trasciende el mundo puede dejar una huella”, y esto sólo se puede comprender cuando él mismo define: “la huella en cuanto huella no conduce sólo hacia el pasado sino que es el pasaje mismo a un pasado más distante de todo pasado y de todo porvenir que se colocan aún en mi tiempo,

¹¹⁹ Clarice Lispector, *Agua viva*, p.41.

¹²⁰ Emilio Lledó, *op.cit.*, p.95.

¹²¹ Levinas, *op.cit.*, p.71

hacia el pasado del Otro en el cual se delinea la eternidad, pasado absoluto de todos los tiempos.¹²²

Aquí vemos la afinidad con el planteamiento de G.H. sobre la eternidad, sobre la línea continua que es el tiempo, y la reiteración de que sólo el tiempo que ya pasó es el único que nos consta, porque se puede narrar. El futuro, en cambio, es algo que no se puede narrar, porque no se puede hablar de lo que aún no se vive. Mishima decía que los jóvenes sonreían porque aún no poseían el futuro, pero era la esperanza de este futuro el que los hacía felices. El tiempo está valuado en cuanto se pueda narrar, en cuanto se pueda hablar de él, porque un instante dejó de pasar en el momento en que se escribe de él, y ya pertenece al pasado. No existe aún el instante siguiente, y no es narrable, por lo que aún no contiene significado posible. El tiempo "propio" dice Lukács, "el tiempo auténtico será en adelante el tiempo subjetivo, el tiempo de la experiencia vivida, que se habrá separado así por completo del mundo real, objetivo".¹²³

Pero es precisamente la subjetivación del tiempo lo que conformará la esencia fundamental de la literatura moderna, dirá incisivamente Lukács, - se podría agregar a la literatura posmoderna, la fragmentación del tiempo, del tiempo como un juego entre las instancias narrativas- y profundiza más: "el tiempo desgajado del mundo objetivo transforma también el mundo interior del Yo en un fluir fatídico, irreconocible, vacío y abstracto".¹²⁴

¹²² Ibid., p.73.

¹²³ Lukács, *op.cit.*, p.46

¹²⁴ Lukács, *op.cit.*, p.48.

3.- Silencio y narración. El proceso de la escritura en *Agua viva*.

El silencio, en la obra de Clarice, se va elaborando paulatinamente a la sombra de la palabra, dice Berta Waldman¹²⁵, y sí, el silencio se está conformando a medida de su elaboración semántica, esto es, las palabras son elaboradas con un tejido silencioso, y pone al lenguaje al límite, lo lleva al extremo, lo tensa y lo deja soltar como una liga plástica. Ese es el modo de soltar los contenidos lingüísticos, de buscar en la palabra sus múltiples sentidos. Si las palabras no son las cosas, sino lo que refiere de ellas, Clarice detona los referentes, como sucede en *Agua viva*, esta novela provocadora y tan breve, tan llena de fluidez narrativa y tan misteriosa. El misterio lo entenderemos como lo no-comprendido en su totalidad, como la apertura a algo que está cerca pero no visible, lo misterioso de una palabra que asoma su sombra mas no el rostro, y queda la duda si fue vista o adivinada.

Agua viva (1973) se publica a la par que “La imitación de la rosa”, otra serie de cuentos, el mismo año en que muere Allende en el golpe militar comandado por Pinochet; en Argentina Perón regresa del exilio y retoma la presidencia, mientras en Estados Unidos sucede el escándalo político Watergate que llevaría a Nixon a renunciar a la presidencia, a un año del cese al fuego en Vietnam del Norte.

En *Agua viva*, el silencio se da en la atmósfera de los personajes, en una especie de silencio interior, que, como en *Soplo de vida*, se habla para sí en un monólogo difuso, claro, como en una pieza de jazz, la voz interviene con un tema, se desvía y vuelve al tema inicial, crea los ambientes narrativos que dan espacio a esta pregunta constante del porqué de la escritura, mientras ya desvió la atención del personaje y de la instancia narrada: el proceso de narrar. Podríamos agotar las posibilidades de crítica literaria y

¹²⁵ Berta Waldman, *A retórica do silêncio em Clarice Lispector*, p.5.

decir: es una novela metalingüística, que emplea un discurso doxal, con un personaje que habla en monólogo interior; sin embargo, el planteamiento se viene abajo cuando la misma novela cuestiona el género: cómo puede ser novela un relato con un personaje que habla solo y que tiene por tema el para qué se habla, y no cuenta anécdotas, no hay relación lógico-secuenciales que involucren situaciones narrativas. Ya ahí, el presupuesto se viene abajo.

En *Água viva* el objeto no existe a partir de su descripción, el objeto es el libro mismo, por lo que la novela centra su atención en la idea original del objeto. El objeto que es, y que está siendo, en el momento en que se escribe. Ahí radica incluso su misma imposibilidad creadora: si no se habla de él no tiene razón de existencia, no tiene probabilidad alguna de invocar su nombre, sea cual sea. La novela es una espiral que parte del principio de narrar, y termina como una pieza de jazz: sobre el mismo punto, así que la espiral no se extiende sino se vuelve contra sí.

El día y la noche comparten el principio de oscuridad; el día despidе a la noche disolviendo la oscuridad, pero una y otro no viven sin ella. Así, la literatura comprende el ser sigiloso, innombrable que espera. ¿Esperar qué? Que las palabras toquen, sí, como las teclas de un piano que al instante producen un sonido que irrumpe el cotidiano sentir de la apropiación cultural: una nota mezclada a otra nos puede dar armonía, ritmo, cadencia, forma musical, y una palabra junto a otra puede darnos un nuevo sentido procesal de los pensamientos, de la ordenación de los pensamientos:” Ouve-me, -dice Clarice- ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no en tanto vivo dela estou à tona de brilhante escuridão”¹²⁶.

¹²⁶ Clarice Lispector, *Água viva*, p. 18. “Escúchame, escucha el silencio. Lo que te hablo nunca es lo que te hablo y sí otra cosa. Capta esa cosa que se me escapa y sin embargo vivo de ello y estoy ante la brillante oscuridad”, *Água viva*, p. 21.

¿Qué es lo que se escapa?, ¿la realidad? ¿quizá el mundo, el día, lo cotidiano?, ¿el lenguaje? O acaso la repetición de una palabra que no existe más como idea de palabra. “Pero escribir para mí es frustrante: al escribir lidio con lo imposible. Con el enigma de la naturaleza. Y del Dios”. Tenemos ya una primera aproximación a esta novela carente de situaciones –cosas que suceden a personas–: novela que existe porque se escribe para intentar aprehender algo, algo que está lejos de uno: la posibilidad misma de crear, de volcarse todo en una página y decir: “esta es la obra”. Escribir como hacer música es una idea bastante atrayente porque nos presenta en primera instancia un lenguaje abstracto, que sólo se refiere a sí mismo y para hablar de él hay que hacer más música. Pero la escritura conlleva el proceso de decir lo que se quiere decir, y qué pasa cuando se escribe y no se sabe qué sucederá, hacia dónde llevará el lenguaje espontáneo como ocurre a medida que se escucha mientras se piensa. Un lenguaje reposado –calmado como agua en jarra para el que no tiene sed– y que de pronto, encuentra un modo de salir, literalmente, a la luz. Claro, escribir es poner sobre un papel palabras que sobrevivan a la oscuridad y toda creación conlleva el parto luminoso, luminiscente, la palabra es creada para que pueda adquirir la cualidad de creadora. Una, atada a la otra, nos relata el mundo –recordando a Ricoeur de qué otra cosa se puede hablar sino del mundo–. “Esto que te escribo es en contralto. Es un negro-espiritual. Tiene coro y velas encendidas.” Con la luz viene el proceso místico del que escribe en un silencio propio. Asumido, individual, conscientemente aprendido. En un silencio resplandeciente sucede el encuentro del que escribe hacia su iniciado, el lector.

Esto del mundo y su representación hacen recordar a Mishima cuando anota en el *Templo del alba* –esta novela que reflexiona profundamente en las corrientes teológicas de India y Japón–: “porque sólo a través de la existencia del mundo –mundo de quimera– obtiene el hombre la oportunidad de la iluminación”. La luz sobre la oscuridad, la

palabra-proceso creador-creado. Dice Clarice en *Agua viva*: “Tú que me lees ayúdame a nacer”. Como en *La pasión según G.H.* la autora asume, en la esperanza y la incertidumbre, que hay alguien más ahí, ese alguien es el que hace sentido lo que para el escritor aún no toma forma, secuencia, inteligibilidad. La armonía de la escritura, su cadencia, su ritmo, se determina en un sí probable sólo en el momento presente –no pasado, ni futuro- en que se lee. Sólo así el trabajo concluye su proceso. Sólo así el libro encuentra su nacimiento, su instante en que se es.

Por eso quizá repite esta idea en la página primera de *Un soplo de vida*: “Quiero escribir un movimiento puro”. ¿Cómo se escribe un movimiento? El movimiento del objeto que está siendo. Pero el sentido del relato es más complejo aún, recordemos que *Un soplo de vida* (1978) es la obra publicada después de su muerte: “Este libro es la sombra de mí. Pido la venia para pasar.” Hay algo más que se relaciona con la pregunta del movimiento, porque ¿de dónde podría derivarse la pureza? ¿Dónde se encuentran palabras vivas, móviles, variables? La pureza del sentido de las palabras, del conocimiento simple, intuitivo, como sucede en el personaje de *Cerca del corazón salvaje*, como Macabea misma: inestables en el sentido de la forma, opuesta a una estética del pensamiento. Personajes volubles, creados en un sentido esférico y cómo entonces penetrar la esfera: se llega al centro sólo a través de un espejo y este espejo es el desbordamiento de un yo que surge en la identificación, confrontación con lo que el personaje refiere, como en la música algunos personajes de Clarice: los más abstractos, los más herméticos, seductores sólo se refieren a sí mismos y como elementos concéntricos permiten la revelación (mística si queremos, filosófica en términos del existencialismo francés), concreta en términos del lenguaje porque la palabra está casi lista y abierta para lo que pueda ser, para lo que está siendo: la metáfora viva de un proceso desdoblado en el terrible y sutil ejercicio de la escritura: el escritor quiere

entonces: “multiplicarme para poder abarcar incluso esas áreas desérticas que dan idea de inmovilidad eterna.”

Las áreas desérticas del ser humano, las del corazón, las que anteceden en su descubrimiento el estado de gracia. “Ya no me siento acosado. Estado de gracia”, dice el narrador de *Un soplo de vida*, pero en *La pasión según G.H* el personaje cuando comprende el mundo, cuando se le revela el sentido de las cosas en la función de las cosas, entra en un estado de gracia. En *Aprendizaje o el libro de los placeres* Lori pasa una noche entera de intuición reveladora, como si al fin comprendiera todo: el movimiento de los pensamientos, el peligro del sentir profundamente lo nuevo de este mundo: un estado del yo en extrema sensibilidad. Mientras en el budismo se llega al estado de gracia por el descubrimiento, a la par que su desprendimiento, del yo adquirido, comprendido sólo en la pérdida de la identidad individual, sólo así el hombre puede entrar en contacto con lo divino. La mística aquí es algo femenina: se descubre el yo para amar el mundo en su extensión, en su pequeñez, en la insignificancia de una nota musical antes de que ésta forme parte de una música, por eso se escribe en *gospel*, con velas encendidas.

La escritura como ritual del descubrimiento, de dejar entrar la luz. Escribir es entrar en el estado de gracia, tocar en cierta medida la divinidad y venir de vuelta. Comprender el sacrificio del que escribe porque desnuda el rostro, hablar del alma y del ser cuando las palabras ya están agotadas, entonces hay que descubrirles su yo para dejarlas hablar, libres, mientras el escritor mira como desde una ventana cómo se ilumina su libro, no hace nada para impedirlo: mil veces desnudarse que reprimir la revelación del sentido oculto de las cosas: “¿Dios es una palabra? Si lo es, estoy lleno de Él: millones de palabras metidas dentro de un jarro cerrado y que a veces abro y me deslumbra. Dios-palabra es deslumbrador”, ahí mismo, en *Un soplo de vida*, dirá: “Mi movimiento más puro es el de la muerte”. La escritora cumple el cometido: muere para

probar que existe una pureza en los movimientos humanos, una pureza que se trata más o menos de sobrellevar en lo cotidiano, a la par que cada uno, perteneciente a un libro como personaje o no, va encontrando sus propios modos de iluminarse.

4.- Y ahora este silencio también súbito. Conclusiones.

La poética del súbito silencio será la que cumpla un extraño cometido: el de preguntar el porqué y para qué se escribe. El cómo de la escritura se vinculará al ejercicio de pensarla, llevarla a cabo, ir descubriendo en su proceso de ocultamiento-revelación, de verla insinuándose, pero jamás presentándose toda. Jamás por completo.

Lukács dice que no hay manera de recrear lo ya formado, sino que el arte crea nuevas realidades, anexas a las otras, pero nuevas por irrepetibles, porque no son imitación, sino reflejo, correspondencia última entre el alma y sus contenidos... Quizás por ello existe una voz del autor como presencia ausente: el libro está aquí en el momento en que se abre, pero no necesariamente quien lo ha escrito. El libro posee una piel final: el tiempo; piel que se va descubriendo en tres fases: el tiempo en el que se desarrolla la historia, en el que fue escrito, y el tiempo presente en que la obra es leída. Los nexos posibles entre las realidades centrarán su acción en el tiempo subjetivo, el tiempo de encuentro con cierta obra determinada, de comprender y descubrir en ella la realidad de afuera; y la realidad contenida en sí como arte.

Nuestro encuentro - efímero por el instante pero infinito por las consecuencias- propicia un fenómeno particular: nos descubrimos en el otro, sabiendo de una extraña manera que esa voz también es nuestra, nos pertenece aunque provenga de alguien más. ¿Esta llamada -por nombrar de alguna manera a lo que sucede cuando se encuentran escritores propios- tendrá que ver acaso con la interacción texto-lector,

con la expresión lúdica de creer “comprender” el texto literario y participar en todos sus secretos? Si pensamos que el “descubrir” una obra es despojarla de sus velos, puertas falsas y demás trucos para poder llegar a sus verdaderas significaciones, entonces “descubrir” se vincula con adquirir el “sentido” del relato, el por qué de la historia. Es asumir de golpe la voz interna que dice las verdaderas intenciones de la ficción, y asimismo descartar otras posibles situaciones de comprensión, no en términos de gnosis, sino de afinidad conceptual.

Si en cambio, consideramos el “descubrir” con tomar ciertos elementos de un relato y poder relacionarlos con la experiencia personal, con otros relatos, con ciertos pasajes históricos, con una pieza musical, o un simple paisaje, un recuerdo, lo que sea mientras pueda ser conectado, entonces “descubrir” tiene mayores posibilidades de permanecer en la memoria. ¿No se trata de esto la literatura? ¿No se intenta esto cuando se escribe? Permanecer para los demás en la medida de lo posible: tal vez un minuto, tal vez como los cuentos de Oriente: Intemporales, inmarcesibles, eternos.

El silencio no es no decir, sino una contención para evitar el desborde. Así, en el designio surgen poéticas del silencio, como la confesión de Lispector al encontrar el borde, en esta sujeción intencional de lenguaje: “pero no me gusta hablarlo todo. Debes también callar para no perderte en palabras”, tal vez de ahí derive la vocación poética, en el asumirse como el que lidia con un conflicto que rebasa la expresión, mas el descubrimiento, siempre el descubrimiento será sin duda el instante revelador en que uno conversa con uno mismo. Misión mística de la escritura: “Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita, ou falada, grande mistério que não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio. Tenho que não indagar do mistério para não traír o

milagre”¹²⁷

“Ebria de mí, de la música, de los poemas, por qué no dije del agujero de ausencia. En un himno harapiento rodaba el llanto por mi cara. ¿Y por qué no dicen algo? ¿Y para qué este gran silencio?”¹²⁸ La voz de la poeta argentina Alejandra Pizarnik surge como una interrogante de la labor de la escritura, del ejercicio de su imposibilidad, de su desgarrado proceder con el que escribe: el murmullo tiene que poseer la estridencia para ser notado, entonces la poesía se deja llevar de tal forma que causa un rompimiento, un desafío a la escritura falaz, equívoca, y va más allá de la pena, más allá del duelo. Va inmersa en el quebranto y la desolación, en la notoria ausencia del amado.

El silencio de la escritura será la suspensión de la voz por una palabra que no se articula, que no se dice, pero que está ahí, presente. Esta representación de la ausencia queda demostrada en la relación vigente con el lector, con la legitimidad de una lectura cómplice y participativa: sólo se comprende el silencio en una obra literaria cuando se posee un campo común de incidencias culturales entre el texto y el lector. “Ella tiene miedo de nombrar lo que no existe”, dice un poema de Pizarnik, asimismo, podríamos decir que ellas tienen miedo de nombrar, y en este temor, acaso, está centrado el valor de su enfrentamiento con el acto de la escritura.

¿Cómo nombrar lo inexistente? ¿Cómo encontrar en la no-presencia del objeto su nombre? Qué es el nombre sino una afirmación de la existencia, una circunstancia de vida: se nombra lo que está ahí, ante a los ojos, y en el nombrar está la confirmación de que el objeto está siendo en el momento en que se pronuncia su nombre. Cómo ponerle

¹²⁷ Clarice Lispector, *Aprendizagem...* pp. 100-101. “nosotros, los que escribimos, apresamos en la palabra humana, escrita o hablada, un gran misterio que no quiero revelar con mi raciocinio porque es frío. Tengo que no indagar en el misterio para no traicionar el milagro.” *Aprendizaje o el libro de los placeres*, p.83.

¹²⁸ Alejandra Pizarnik, “Extracción de la piedra de locura”, *Poemas*, p.85.

nombre a lo que no posee vida, es como nombrar al espacio vacío entre palabras, el silencio inexistente, la negación del sujeto.

Si el escritor “quiere decir el secreto; lo que no puede decirse con la voz por ser demasiada verdad; las grandes verdades no suelen decirse hablando. La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, es el silencio de las vidas, y que no puede decirse. Pero esto que no puede decirse, es lo que se tiene que escribir”, María Zambrano acierta entonces en la curiosidad que impulsa la escritura, porque el que escribe sale de su soledad para intentar comunicar el secreto. Pizarnik asegura desde el doloroso secreto de su poesía: “Yo ahora estoy sola/ -como la avara delirante sobre su montaña de oro-/ arrojando palabras hacia el cielo, / pero estoy sola/ y no puedo decirle a mi amado/ aquellas palabras por las que vivo”, que es difícil la comunicación del secreto que se descubre, o del secreto que vive lúcido en el ejercicio constante de intentar descubrir, y que aun cuando no sucede nada –cuando no hay secreto que comunicar-, queda el escritor con un disimulo aparente, el disimulo de querer decir lo que aún no es revelado: como esa palabra temerosa que nombrará lo inexistente: “escribo con los ojos cerrados, escribo con los ojos abiertos: que se desmorone el muro, que se vuelva río el muro” concluye Pizarnik. Y el escribir es goce, riesgo absoluto, de encontrar lo que quizás no convendría encontrar.

Qué más da, si la escritura no revela lo peligrosamente oculto quedaría la sospecha involucrada en el impetuoso lector, si acaso no suceda otra cosa: “ Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável. Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastram os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante.”¹²⁹

¹²⁹ Clarice Lispector, “pero si lo supiesen, se asustarían, nosotros que guardamos el grito en un secreto inviolable. Si lanzo el grito de alarma de que estoy viva, me arrastrarán al mutismo y a la dureza, pues ellos arrastran así a los que abandonan el mundo posible; el ser excepcional es arrastrado así, el ser que grita.” *La pasión según G.H.*, p. 56.

Acaso escribir el mundo no es misión de magos que inventan lenguajes nuevos para nombrar el cielo, el pan, los ojos; mientras, se suspende el instante en que las cosas pierden su nombre verdadero y prestan su esencia para poder ser renovados en su meditación, la meditación profunda, casi mística, del que parte del silencio para encontrar la voz, la única voz que despierte el espíritu dormido en tanto tiempo que ha olvidado su propio nombre. “Este es un libro silencioso. Y habla, habla en voz baja” nos recuerda Lispector, como si atrajera la manga de un lector pensado y le advirtiera - sigilosa- de no escoger las puertas falsas porque a veces, simplemente, las puertas no llevan a ningún lugar y esto no significa que sean ilusorias o hayan querido jugar con nosotros, pues, “en cada palabra late un corazón. Escribir es esa búsqueda de la veracidad íntima de la vida”. También, cada puerta nos muestra parte de las pequeñas veracidades, sin que se abran por completo. Tal vez ello dependa de quién está del otro lado.

La narrativa de Lispector cultiva en continuo afán el habla cotidiana, convirtiéndola de pronto en preceptos muy cercanos a la filosofía, y en su ambigüedad parece contener toda la riqueza de la exploración poética: “A mim, como a tudo mundo, me fora dado tudo, mas eu quissera mais: quissera saber desse tudo. E vendera a minha alma para saber. Mas agora eu entedia que não a vendera ao demônio, mas muito mais perigosamente: a Deus.”¹³⁰ O más adelante, la misma voz narrativa de *La pasión según G.H.* inquiera: “ E é como se o futuro parasse de vir a existir. E nós não podemos, nós somos carentes. Mas ouve un instante: não estou falando do futuro,

¹³⁰ Clarice Lispector, “A mí, como a todo el mundo, se me había dado todo, pero había querido más: había querido conocer ese todo. Y había vendido mi alma para saber. Ahora entendía que no la había vendido al demonio, sino a alguien mucho más peligroso: a Dios”. *La pasión según G.H.* p. 117.

estou falando de uma atualidade permanente. E isto quer dizer que a esperança não existe porque ela não é mais um futuro adiado, é hoje".¹³¹

En *Filosofía y poesía* Zambrano dice que en el principio de la filosofía griega razón y esperanza estaban unidas, más adelante el cristianismo separó las categorías de razón y fe, así como lo estuvieron unidas a su vez la filosofía y la poesía. Por eso la poesía se aferra al instante y no admite el consuelo de la razón. Por eso también en nuestros tiempos la desolación viene de la filosofía, mientras el consuelo viene de la poesía.¹³²

Mientras el discurso filosófico declara, las formas del saber público encubren, pero en ese encubrimiento se condiciona ya una verdad vivida, y que se comparte con aquel que parece necesitarla. Podríamos decir que en este pretender existe una verdad primordial, primitiva: lo que aprendemos está ya en nosotros mismos, lo que de alguna manera se intuye antes de que llegue en forma de conocimiento, como está en *Aprendizaje o el Libro de los placeres*: "Porque en mi aprendizaje falta alguien que me diga lo obvio con aire extraordinario. Lo obvio, Lori, es la verdad más difícil de ver".¹³³

La tarea literaria acertará en el frenesí devorador de las palabras, la búsqueda de lo inquebrantable en el adjetivo, la coma, el punto y aparte. Todo ello nos ofrece tan sólo en su magnitud una visión del mundo, una simulación temprana del porvenir, el presentimiento feliz de lo que aún no acontece, y quedan largos ejercicios del ingenio, pero la temática resulta interesante "pues de casi todo lo que importa no se sabe hablar", sentencia Clarice. ¿De qué hablar entonces? Pizarnik se descubre: "hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque".¹³⁴

¹³¹ *Ídem, A paixão segundo G.H.*, p. 94. "Y es como si el futuro dejase de progresar hacia el presente. Y nosotros no podemos, estamos inermes. Pero escucha un instante: no estoy hablando del futuro, estoy hablando de una actualidad permanente. Y esto quiere decir que la esperanza no existe, porque ella no es un futuro ya aplazado, es hoy". p. 128.

¹³² Ver María Zambrano, *Filosofía y poesía*, pp.33-34.

¹³³ Clarice Lispector, *Aprendizaje o el libro de los placeres*, p. 81.

¹³⁴ Alejandra Pizarnik, "Extracción de la piedra de locura", *Poemas*, p.80.

En esta búsqueda de voces, bosques, moradas, existe una página ausente, la página silenciosa. La vida silenciosa del libro.

Bibliografía:

- Arêas, Vilma. "Children's corner", Revista USP36, Dic/febrero, Sao Paulo, 1997-1998.
- Ballart, Pere. *Eironeia, la Figuración Irónica en el Discurso Literario Moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- Barthes, Roland. *S/Z*, trad: Nicolás Rosa, México, S. XXI, 2001.
- _____. *Crítica y verdad*, trad: José Bianco, México, S. XXI, 1998.
- Bakhtin, Mikhail. *Toward a philosophy of the act*, Austin, Univ. of Texas, 1993.
- Benjamin, Walter. *Illuminations. Essays and reflections*, trad: Harry Zohn, Nueva York, Schocken books, 1969.
- Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, UNAM/ Itaca, 2000.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, Argentina, S.XXI, 1994.
- Borelli, Olga, *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*. Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- Booth, C. Wayne. *Retórica de la Ironía*, versión de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Madrid, Taurus, 1989.
- Boves, Carmen, *El Silencio en la literatura*, compilación de Carlos Costilla del pino, Madrid, Alianza Universidad, 1992.
- Calvino, Italo, *Palomar*, trad. Aurora Bernárdez, España, Siruela, 1994.
- _____. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989.
- Campos, María Ivani. "Clarice Lispector: Um Breve Estudo", Edicao No. 24. 17/03/00.<http://www.navedepalabra.com.br/resenhas/claricelispector.htm>.
- Castillo, Debra. "Negation: Clarice Lispector", en *Talking back. Toward a Latin American feminist Litarary Criticism*, New York, Cornell Univ. Press (Reading women writing), 1992.
- Cixous, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*, trad. Verena Andermatt, Londres, Harvester wheatsheaf, 1990.
- _____. "Retratos: Clarice Lispector/ Mariana Tsvetaeva", en *Escritura, Teoría y Crítica Literarias*, No.31-32, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1991.
- Cohn, Dorrit, *Transparent Minds, Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1983.
- Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Cristovão, Fernando. "Clarice Lispector ou estética da inevitável ruptura", Coimbra, Cadernos de literatura, octubre, 1980.

- Derrida, Jaques. *De la gramatología*, Buenos Aires, S. XXI, 1971.
- _____. *Cómo no hablar y otros textos*, Barcelona, Proyecto A, 1997.
- _____. Roudinesco, Elizabeth. *Y mañana qué*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- De Sá, Olga. "Parodia e metafísica", en Clarice Lispector. *Una poética de olhar*, Brasil, Ateliê Editorial, 2001.
- Dinouart, Joseph- Antoine-Toussaint. *El arte de callar*, Madrid, Siruela, 1999.
- Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*, España, Cambridge Univ. Press, 1997.
- _____. "El lector modelo", *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad: Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1999.
- Foucault, Michel. *Entre Filosofía y Literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.
- _____. *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1993.
- _____. *Las palabras y las cosas*, trad, Elsa Cecilia Frost, México, S. XXI, 1982.
- Fonteneau, François. *Wittgenstein y Lacan. La ética del silencio*, Argentina, Atuel-Anafora, 2000.
- Fontanille, Jaques; Ruiz Moreno, Luisa. *Presupuestos sensibles de la enunciación*, México, SES, Universidad de Puebla, 2002.
- Freixas, Laura. *Clarice Lispector. Vidas literarias*, Barcelona, Omega, 2001.
- Genette, Gerard. *Fiction and Diction*, trad: Catherine Porter, Nueva York, Cornell Univ. Press, 1993.
- _____. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- Greimas, Algirdas; Fontanille, Jacques. *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*, trad, Gabriel Hernández y Roberto Flores, México, S.XXI, 2002.
- Gorostiza, José. *Poesía completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Gotlib, Nádia Batella. "Clarice Lispector: a mulher e a literatura", Boletim da Biblioteca Mario de Andrade, Jul/dic, São Paulo, 1982.
- _____. "Olhos nos Olhos", Campinas, Remate de males, 1989.
- Gutiérrez, Rachel, "Clarice Lispector, Escritora:1920-1977", 08/07/02, http://www.vidasusofonas.pt/clarice_lispector.htm.
- Inventário do Arquivo. Clarice Lispector. Ministerio da Cultura Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 1994.
- Jozef, Bella. "Clarice Lispector, ser por la palabra", Revista *Anthropos*, extra 2. Barcelona, 1997.
- Lezama Lima, José. *Imagen y posibilidad*, La Habana, Letras Cubanas, 1981.
- Lledó, Emilio. *La memoria del logos. Estudios sobre el diálogo platónico*, Madrid, Taurus, 1996.
- _____. *El silencio de la escritura*, Col. Austral, Madrid.
- Levinas, Emmanuel. *Fuera del sujeto*. Madrid, Caparrós, 1997.
- _____. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia, Pre-Textos, 1993.
- _____. *La huella del otro*, Madrid, Taurus, 1989.
- Lispector, Clarice.
- _____. *Alguns Contos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- _____. *Água-Viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- _____. *Um Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.
- _____. *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- _____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.
- _____. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

- _____. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.
- _____. *A Imitação da Rosa*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- _____. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- _____. *A Maça no Escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.
- _____. *Mistério em São Cristóvão*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- _____. *Onde Estivestes de Noite?* Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- _____. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.
- _____. *Perto do Coração Selvagem*. Capa de Santa Rosa. Rio de Janeiro: *A Noite*, 1944.
- _____. *Um Sopro de Vida. (Pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- _____. *La hora de la estrella*. Trad, Ana Poljak, Madrid, Siruela, 2000.
- _____. “Amor” de *Cuentos reunidos*, trad: Cristina Peri Rosi, México, Alfaguara, 2001.
- _____. *Aprendizaje o el libro de los placeres*, trad: Cristina Sáenz de Tejada y Juan García Gayo, 3ª ed; Madrid, Siruela, 2001.
- _____. *Un soplo de vida*, trad: Mario Merlino, 2ª ed, Madrid, Siruela, 2001.
- _____. *La pasión según G.H.*, trad: Alberto Villalba, Barcelona, Muchnik Editores, 2001.
- _____. “La legión extranjera”, *Cuentos y crónicas*; traducción de Juan García Gayó. Monte Ávila editores, Venezuela, 1971,
- _____. *Agua viva*, Trad. Haydee Jofre Borroso, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
- Lukács, Georg.** *El alma y las formas y la teoría de la novela*, trad: Manuel Sacristán, Barcelona, 1975.
- _____, *Significación actual del realismo crítico*, trad, María Teresa Toral, México, Era, 1977.
- Navarro, Marcia Hoppe. *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na America Latina*, Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995.
- Nunes, Benedito. “La pasión de Clarice Lispector”, revista *Anthropos*, extra 2, 1997.
- Parkinson, G.H.R. *La teoría del significado*, España, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Paz, Octavio. “Analogía e ironía” de *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Perus, Fracoise. *Modernismo y sociedad: discusión de algunas hipótesis de interpretación. Literatura y sociedad en América Latina*, México, Siglo XXI, 1978.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, S. XXI, 202.
- Pizarnik, Alejandra. *La última inocencia*, Buenos Aires, Poesía, 1956.
- _____. *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2001.
- Pontieri, Regina L. *Clarice Lispector. Una poética do olhar*. Brasil, Ateliê Editorial, 2001.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, Traducción de Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2001.
- Russoto, Márgara. “La narradora: imágenes de la transgresión en Clarice Lispector”, de *Escribir en los bordes*, Congreso Internacional de Literatura Femenina Mexicana, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994.
- Sellers, Susan. *The Helene Cixous Reader*, Prólogo de Jacques Derrida, New Cork, Routledge, 1994.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1990.

Tittler, Jonathan, *Narrative irony in the Contemporary Spanish American Novel*, London, Cornell Univ. Press, 1984.

Virasoro, Mónica, *De Ironías y Silencios. Notas para una filosofía impresionista*, Barcelona, Gedisa, 1992.

Waldman, Bertha. *A paixão Segundo Clarice Lispector*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. *A retórica do silêncio em Clarice Lispector*, Brasil, Perspectiva, 2002.

_____. "O Estrangeiro em Clarice Lispector", de *Clarice Lispector, A narração do indizível*, Artes y oficios, Porto Alegre, 1998.

Wittgenstein, Ludwig. *Sobre la certeza*, Barcelona, Gedisa, 1998.

_____. *Language, logic and philosophy*, Viena, Hölder-Pichler-Tempsky, 1980.

Wodak, Ruth. *Critical Discourse Analysis in Postmodern Societies*. *Folia lingüística*, Acta Societatis Linguisticae Europaeae. XXXV/ 1-2, Mouton de Gruyter, Berlin, 2001.

Woolf, Virginia. *El Viejo Bloomsbury y otros ensayos*, México, UNAM, 1999.

_____. *Un cuarto propio*, trad: Jorge Luis Borges, México, Colofón, 2002.

Zambrano, María. *De la aurora*, Madrid, Turner, 1986.

_____. *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1998.

_____. *Hacia un saber sobre el alma*, Barcelona, Alianza editorial, 2002.

Zavala, Lauro. "Para nombrar las formas de la ironía" en *Humor, Ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.