

LA VIDA BROTA EN EL SUEÑO DE UN LENGUAJE DELIRANTE:

Una lectura de *Um sopro de vida: pulsações* de Clarice Lispector

Daniela Matiz Borda

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, ENERO DE 2011

LA VIDA BROTA EN EL SUEÑO DE UN LENGUAJE DELIRANTE:

Una lectura de *Um sopro de vida: pulsações* de Clarice Lispector

Daniela Matiz Borda

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por
el título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, ENERO DE 2011

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Luis Alfonso Castellanos Ramírez, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO

Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Tabla de contenido

Introducción: Lo abrumador y vital	I
Sobre Clarice Lispector y su obra	2
Problemas de <i>Um sopro de vida: pulsações</i>	5
Lo que pide <i>Um sopro de vida: pulsações</i>	9
Al margen	II
Capítulo I: Puertas para (entre)abrir	13
Lugares y momentos clave	13
Un breve panorama de la literatura brasilera del siglo XX	14
La obra de Lispector en la literatura brasilera del siglo XX	20
Caminos ya andados	22
Lectura desde el problema del lenguaje y el ansia de silencio	23
Lectura desde el género	26
Lectura desde la religión y el misticismo	30
Lectura de <i>Um sopro de vida</i> como obra autobiográfica	32
Puertas para (entre)abrir	34
Postmodernidad y lenguaje	34
Ausencia de tiempo narrado y resignificación de un género	41

Capítulo II: Un mapa de pulsaciones	48
Lenguaje que delira, lenguaje creador	49
Silencio que da vida	54
Palabra de Dios	56
Escribir para nacer	59
Autobiografías	61
Estar siendo sin llegar a ser	65
La necesidad del instante	71
¿Soñar despierto?	75
Totalidad postergada	79
Epílogo: Sísifo como salud	83
Bibliografía	88

*Gracias a
Liliana,
David,
Sergio,
Daniel,
Miguel,
Javier,
Andrés,
Ángela,
Julián,
Francisca
y María Lucía
por el tiempo, las palabras y el esfuerzo,
por acompañar mi absurda piedra cuesta arriba.*

*El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural.
Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa
e imponerlo a la realidad.*
Jorge Luis Borges, *Las ruinas circulares*

*Aun si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me suceden.
¿Y qué deseaba yo?
Deseaba un silencio perfecto.
Por eso hablo.*
Alejandra Pizarnik, *Caminos del espejo*

Minhas desequilibradas palavras são o luxo do meu silêncio.
Clarice Lispector, *Água Viva*

Introducción: Lo abrumador y vital

La literatura deshace sus propios proyectos.
Doris Sommer, *Ficciones Fundacionales*

Leer y hablar sobre la obra de Clarice Lispector no es fácil. Su lectura requiere de mucha atención y de un despojarse de prejuicios que sólo la más hermética e intensa literatura nos exige. Como cierto tipo de arte, sus libros conmueven fibras humanas de una forma inexplicable y hasta vertiginosa; leerla es enfrentarse a un abismo. Y si el ejercicio de aproximársele, interpretarla e intentar decir algo sobre ella resulta sumamente complicado, arrojarse a escribir acerca de ella puede ser una de las empresas más difíciles y arriesgadas que un objeto literario podría proponernos. La lectura de cada letra, cada metáfora y cada contradicción se siente como un rayo de luz cegador que por instantes anula cualquier conjetura posible y se comporta como el develar de una importante realidad, de una certeza inefable. Optar por estudiarla resulta entonces tan abrumador, que hacerlo con un rigor meramente académico no es suficiente. La intuición nos dice que cada una de las frases escritas por Lispector es producto de procesos comparables con un parto, y en este caso, cada idea aquí contenida que intenta dar luz sobre *Um sopro de vida: pulsações*, es producto de algo similar. Y así debe ser, pues si algo nos exige este libro –y la obra entera de la autora– es que seamos capaces de abordarla permitiendo que nuestro espíritu la digiera y no solamente nuestra razón en búsqueda de estructuras, formas o explicaciones «coherentes».

Lo que viene a continuación es la evaluación de una constelación de elementos que requieren de respuestas tan viscerales como teóricas.

Sobre Clarice Lispector y su obra

Clarice Lispector nació en una familia judía de Ucrania el 10 de diciembre de 1920 y murió en Río de Janeiro el 9 de diciembre de 1977. Vivió desde los dos meses en Brasil, pues su familia salió de Europa y se asentó definitivamente en territorio latinoamericano.

Lispector escribió durante toda su vida. Incluso tras su muerte vimos publicadas obras que hasta su último día se esforzó por terminar. Dejó una completa colección de crónicas, cuentos y obras en prosa que usualmente (y acaso erradamente) se catalogan como novelas de ficción. Esta última porción de su obra literaria es donde situaremos nuestro objeto de estudio, *Um sopro de vida: Pulsações* (*Un soplo de vida: Pulsaciones*), y se caracteriza por una profunda introspección traducida en ricas reflexiones que terminan por situar las historias y la acción narrada en un poco relevante segundo plano.

Su primera publicación, hecha en 1940, fue un cuento titulado *Triunfo*, que se dio a conocer en un medio impreso brasileño¹. Sus siguientes publicaciones fueron aportes a proyectos académicos, hechos mientras estudiaba derecho en Río de Janeiro, tiempo durante el cual su primera novela, *Perto do Coração Selvagem* (*Cerca del corazón salvaje*), también vio la luz. Esta obra, publicada en 1943, tuvo una importante y positiva recepción en Brasil (para sorpresa de la autora) y fue reconocida con el premio Graça Aranha. *Perto do Coração Selvagem* es el viaje

¹ En su biografía sobre Lispector, *Clarice, una vida que se cuenta*, Nádia Battella Gotlib hace un minucioso seguimiento a toda la información disponible acerca de la vida de la autora y afirma que datos como el medio impreso específico en el que se publicó *Triunfo*, no son definitivos. Existen registros de que fue en *Pan*, un periódico de Río de Janeiro, pero Lispector misma afirmó en una ocasión que el cuento se publicó en una revista llamada *¡Vamos a leer!*. Algo similar ocurre con la fecha exacta de su nacimiento: el año del registro de nacimiento de Lispector, el que aparece en su pasaporte y el que ella misma afirmaba que era el correcto, no coinciden.

interior de Joanna, una mujer que explora su propia biografía con ansias de descubrir y reconfigurar su identidad.

En esta primera obra se gesta un estilo propio y poco usual, pues Lispector maneja el lenguaje escrito, la prosa, de forma diferente: evita la narración de complejas acciones o sucesos y la clara demarcación de inicios, nudos o desenlaces. Aunque conocemos un personaje con cierta historia y hay una ambientación para ella, lo esencial de la obra es la manera en que está escrita, es prosa poética, y la acción que puede llegar a ocurrir o contarse nunca va a ser una caracterización más importante que el lenguaje en sí.

Esto es supremamente claro en *A Paixão segundo G.H. (La pasión según G.H.)*, publicada en 1964. La obra narra un momento en la vida de una mujer que entra a la habitación de su empleada y mata una cucaracha contra la puerta del armario, desencadenando largas reflexiones y metáforas acerca del bicho muerto, su interior expuesto y la eventual acción de saborearlo con la boca. Pero lo importante de la obra es el manejo de las palabras, el flujo de conciencia de la mujer y sus pensamientos que se debaten entre el lenguaje y el mutismo. El suceso se siente como un instante que está por fuera del tiempo que fluye, parece atemporal e independiente del mundo anterior a las palabras.

A Paixão segundo G.H. y *Água Viva (Agua Viva)* son consideradas las dos obras más importantes de Lispector y lecturas esenciales a la hora de abordar su universo literario. La segunda fue publicada en 1973 y es su obra más desafiante de la noción de novela y del uso del lenguaje escrito como herramienta literaria. En *Água Viva* las palabras no cuentan nada, ni siquiera dan luces sobre quién es la voz que habla. Y eso

es lo más significativo: hay un discurso intenso e íntimo consigo misma y con una segunda persona a la que en ocasiones se dirige, un discurso que manifiesta la necesidad de expresarse, de llevar el lenguaje a extremos.

Estos ejemplos son una pequeña muestra de que Lispector escribió de manera cíclica y en espiral: volviendo una y otra vez sobre las mismas temáticas y manteniendo un estilo, pero siempre dando pasos hacia delante. Ciertos elementos del discurso que conocimos en *Perto do Coração Selvagem* vuelven a aparecer en *A Paixão segundo G.H.* y lo mismo ocurre con temáticas y obsesiones de la autora, como en el caso de *O Lustre (La Araña)*, su segunda novela, publicada en 1946 y *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres (Aprendizaje o el libro de los placeres)*, publicada más de dos décadas después, en 1969. Ambas obras nos presentan un joven personaje femenino que entra en una etapa de descubrimiento de la sexualidad y del amor, de la vida como mujer adulta. En cada una se desarrolla una sencilla historia, hay diálogos e interacción con otros personajes y el discurso íntimo y reflexivo sigue siendo el protagonista.

Identificando estas recurrencias temáticas y estilísticas en la obra literaria de Lispector se hace evidente que el motor de su escritura es el problema último del lenguaje: su insuficiencia, su falta de pureza y precisión al nombrar la realidad, su inutilidad, acaso. Hay un desencanto que pulula en sus líneas y parece estar motivando un deseo de más, una necesidad intensa de algo, relativa siempre a las palabras. Esta sensación que transmite su escritura, sumada a los rasgos mencionados anteriormente, invitan a la sospecha de que Lispector no esperaba narrar historias cuando escribía sino llegar a cierta completitud. Dicha completitud

es un aspecto que se va a desarrollar de manera explícita en *Um sopro de vida: pulsações*, pero que se anuncia de muchas formas en sus otras novelas: a veces expresando una ansiedad por lograr más con el lenguaje de lo que ha hecho hasta ahora, pero en otras ocasiones con el simple uso de las palabras, de la sintaxis, de los ritmos.

Problemas de *Um sopro de vida: pulsações*

Um sopro de vida: pulsações (*Un soplo de vida: Pulsaciones*) fue publicado póstumamente en 1978 y es, en palabras de Olga Borelli², el libro definitivo de Clarice Lispector. Es un acto final para corregir lo insuficiente que le había resultado el lenguaje y un grito más de inseguridad con una vida de escritura que ella sentía estéril. La obra se presenta y se concluye como otro intento para salir de la ansiedad, pero es mucho más que eso: la experiencia de su lectura resulta en la sensación de una nueva realidad, de un nuevo mundo que, como veremos, parece estar construido desde y dentro del lenguaje.

La obra está dividida en tres partes (*Soñar despierto es la realidad, ¿Cómo hacer que todo sea soñar despierto?* y *Libro de Ángela*) antecedidas por una corta introducción en la que conocemos una voz que reflexiona acerca del acto de escribir y de la necesidad vital que tiene de hacerlo. Al escribir se hace consciente de que representa un “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”

² Olga Borelli fue una gran amiga de Lispector, además de su ayudante a la hora de anotar y mecanografiar sus manuscritos. Escribe algunas líneas para presentar *Um sopro de vida*, en las que comenta que acompañó a Clarice durante el proceso y que a su cargo quedó la organización de esta obra póstuma.

(Lispector, 2006: 15). Por esto, duda acerca de entregarse a la escritura o permanecer en silencio. Además, se enfrenta a una segunda preocupación: que el lenguaje no le es suficiente, y que su habilidad para utilizarlo es limitada. Esta voz nos dice que “escribir es esa búsqueda de la veracidad íntima de la vida” (2006: 17), pero al hacerlo no encuentra satisfacción: “siento que no estoy escribiendo todavía. Presiento y quiero un hablar más fantasioso, más exacto, con mayor arrobamiento, que haga volutas en el aire” (2006: 16). Su conflicto con las palabras que no logran lo que quisiera con la escritura y su miedo de llegar al núcleo de las cosas, conduce a esta voz a mirar hacia adentro y partir de sí misma: “voy definitivamente al encuentro de un mundo que está dentro de mí, yo que escribo para librarme de la difícil carga de ser una persona” (2006: 17). Allí nos anuncia la existencia de un personaje: “Me he elegido a mí y a mi personaje, Ángela Pralini, para que yo pueda entender tal vez, a través de nosotros, esa falta de definición de la vida” (2006: 20). Al crear a Ángela, esta voz –que más adelante en la obra sabremos que pertenece a Autor– intercambiará reflexiones con ella y le permitirá expresarse.

Todo el libro se construye a partir de una suerte de diálogo entre estas reflexiones, dentro del cual no hay narración de hechos ni una conversación o discusión concreta o directa, sólo un flujo de conciencia³ que da cuenta de

³ El flujo de conciencia es un recurso literario utilizado para dar cuenta de los pensamientos o reflexiones de un personaje tal y como ocurren en su mente. Se trata de una especie de monólogo interior que fluye rápidamente y tiende a no ser muy lógico ni sintáctica o gramaticalmente impecable. El término viene de la psicología y su uso en los estudios literarios se atribuye a la escritora inglesa May Sinclair (1863-1946). No existe un acuerdo general en la crítica ni en la teoría acerca del momento en el que este recurso nació ni acerca de su primer exponente, pero no se ha utilizado para referirse a obras previas al siglo XIX. De cuando más se tienen exponentes es de la transición del siglo XIX al XX, con escritores como Samuel Beckett, James Joyce, Virginia Woolf, James Faulkner y Dorothy Richardson.

sentimientos y posiciones acerca del lenguaje, la escritura y la vida. A pesar de que Autor y Ángela saben de la existencia del otro y en ocasiones reflexionan acerca de ella, no llegan en ningún momento a tener una conversación. Pero aun así, el límite entre ambos, e incluso el que los niveles de ficción impondrían con Lispector misma, no es claro. La voz que habla en primera persona al iniciar la obra pertenece a Autor, eso lo sabemos cuando nos dice que crea a Ángela y se inicia la división de la obra en apartados siempre precedidos por el nombre de quien habla en negrilla: «**Autor**» o «**Ángela**». Sin embargo, las primeras palabras de esta voz no son una presentación de sí, por lo que podemos dudar de si se trata de Lispector misma o no. A esta confusión se le suman ciertas afirmaciones que Autor hace a lo largo de la obra: en ocasiones se refiere a Ángela como un personaje que él está dejando ser, y en otras como una extensión de sí mismo. Además, las reflexiones de ambos tienden a convergir, complicando el trazo de líneas que los separen o permitan una comprensión de cada uno de manera independiente. En una primera mirada podríamos identificar dos niveles obvios de ficción: el de Ángela, que existe en un mundo creado por Autor, y el de él mismo, creado por Lispector. Estas «diferenciaciones» van a tornarse muy difusas con el estudio de la obra. Podríamos, más bien, imaginarnos tres círculos concéntricos, el de afuera compuesto por Lispector y su entorno, el siguiente por Autor y el del interior por Ángela. Así, existiría cierta distancia que permite a cada uno de los tres involucrados «ser», pero proponiendo que el círculo exterior está compuesto también por los otros dos que tiene en su «interior».

Como conocemos la obra previa de Lispector y sus más íntimas preocupaciones, la existencia de Autor también presenta un problema. Sabemos que

es masculino y anónimo, pero sus reflexiones tienen mucho de Lispector en su interior, lo que nos lleva a preguntarnos si se trata tal vez de una subversión sutil de los roles de género y acaso de un desafío a la concepción tradicional de lo que es una pieza autobiográfica. Podemos decir que esta obra guarda cierta coherencia con el momento de la vida de Lispector en el que fue escrita, dado su estado de salud, la sombra de la muerte que poco a poco la cubría y el afán por crear, por dar vida. Sin embargo, no podemos partir de esto para hablar del libro como una obra autobiográfica. En nuestro análisis ahondaremos en este elemento.

Antes de mencionar las temáticas sobre las que estas voces reflexionan, es importante volver sobre el hecho de que no hay narración en esta obra. La voz de Autor en la introducción afirma que “Todo sucede exactamente en el momento en el que es escrito o leído” (Lispector, 2006: 17), y abre así la posibilidad de una concepción de tiempo que diverge de la tradicional. La obra no sólo anula en sus contenidos el «fluir» del tiempo cuando no cuenta nada, sino que hace un uso del lenguaje (y además da cuenta de esto de forma explícita cuando Autor y Ángela hablan) que parece estar intentando que las cosas sucedan, que la vida acontezca en el momento mismo de la escritura o la lectura. Así, podría estar dando cuenta de una noción de tiempo que se aleja de la de pasado y la de futuro, para concentrarse en el presente, en el instante presente.

A propósito de las temáticas clave de *Um sopro de vida: Pulsações*, tenemos en primer lugar el lenguaje y la escritura de los que ya vimos que la voz inicialmente nos habla. A partir de allí se desprenden reflexiones acerca de una figura omnipotente, un dios

o Dios que es capaz de dar vida, de crear soplando en la carne de quien crea. Más adelante veremos que la noción de Dios (y dios) es muy ambigua, y Ángela y Autor se confunden entre sí y a sí mismos cuando reflexionan sobre ella. Además, esto los conduce a la idea del soplo vital, que suelen tomar como algo por alcanzar acaso desde la escritura, dentro del lenguaje. Ángela va a nacer en el libro y reflexionará acerca del transcurrir de su vida, mientras que Autor afirmará que ha soplado en su carne para que ella exista. Esto, veremos también, es contradicho en varias ocasiones y podría estar refiriéndose a la potencia del lenguaje con el que hay conflicto, a su posibilidad de dar vida.

Encerrando todos estos aspectos está el tema de los sueños. Mencionamos anteriormente que después de la introducción de la obra vienen tres partes, dos de las cuales hacen referencia al «soñar despierto» en su título. El contenido de los capítulos nos muestra que este tema está relacionado con una forma de estar en vida, con un matiz de la consciencia, y no con los sueños como tal en los que la mente construye mundos y vive historias mientras el cuerpo duerme. El problema, y el punto a analizar, es la razón de ese «soñar despierto es la realidad», entender la metáfora y, dado su protagonismo en la obra al estar en los títulos de sus capítulos, encontrar la conexión, o una de las posibles conexiones, con todos los elementos que hemos mencionado anteriormente.

Lo que pide *Um sopro de vida: pulsações*

El objetivo de este trabajo es hacer un estudio de la obra de Clarice Lispector escuchando atentamente lo que el texto nos exige. No vamos a trabajar desde un

problema singular de *Um sopro de vida: pulsações*, sino a partir de la interconexión de los múltiples elementos que esbozamos anteriormente y de lo que la especificidad de la obra requiere. El análisis se mantiene siempre en sintonía con ella, con su (des)orden y sus preocupaciones, y establece relaciones múltiples entre ellas mientras da cuenta de las sacudidas a esa fibra humana que se producen con la lectura. Este es un ejercicio que analiza y desbarata el libro más de una vez, desde cualquier punto, esperando volverlo a armar y dejando en claro que puede rearmarse cuantas veces y de todas las formas posibles, pues así ocurrió su lectura.

Como vimos previamente, a medida que se habla del libro nacen conexiones entre sus temáticas y numerosas preguntas acerca de las preocupaciones sobre las que da cuenta. Todos sus problemas (la insuficiencia del lenguaje; la necesidad de escribir; el Autor masculino; la idea de un Dios que sopla vida; la definición de origen y nacimiento; la propuesta de una nueva noción de tiempo; el soñar despierto como forma de estar en vida) están para nosotros en un mismo nivel, pues se interconectan fácilmente. Leeremos entonces la obra prestando atención a todos ellos, permitiendo que nazcan contradicciones y que se generen conexiones, porque abordarla desde un sólo elemento, sospechamos, puede resultar insuficiente.

Antes de entrar en el análisis de la obra presentaremos un primer capítulo en el que nos detendremos en el contexto en el que fue escrita y en la crítica que se le ha hecho en general a su autora. Sacaremos de allí conceptos e ideas que puedan nutrir nuestra lectura de la obra para más adelante, en un segundo capítulo, explicar con mayor profundidad sus temáticas y problemas, para entrar a un análisis de los

significados de la obra y sus conexiones, y dar cuenta de una(s) de sus posibles lecturas.

Al margen

Um sopro de vida: pulsações fue un libro no sólo necesario para Lispector, sino también inevitable. Se termina de leer y da la sensación de que es producto de un difícil pero también necesario padecimiento. Finalmente cabe anotar que, de alguna manera, este trabajo se siente similar: demorado y doloroso, supremamente exigente pero, finalmente, irremediable. Eso es lo que hacen las palabras de Lispector: atraviesan, duelen y requieren de una actitud análoga para ser explicadas, actitud tan natural y espontánea como un sentimiento.

Por esto, otro propósito (¿al margen?) de este trabajo es encontrar una manera de comunicar ese sentimiento. Y como de comunicar sentimientos se trata, se asume que va a resultar en algo personal y subjetivo. ¿Puede estudiarse una obra desde la lectura personal, desde los propios delirios creativos, desde el amor por un texto? Es definitivo que los textos de Lispector nos lo permiten. De hecho, es posible considerar que es una de las perspectivas necesarias para leerlos. Por esto, el presente trabajo hace un análisis de *Um sopro de vida: pulsações* pero además hace explícitas las consecuencias personales de la lectura a través de palabras sueltas propias que no tienen pretensión alguna más allá de la de evidenciar lo inspirador que resulta un estudio de esta autora.

Julio 9 de 2010

Clarice, te escribo y te describo y pauso. La palma de mi mano izquierda, por primera vez, muestra un latido; mi pulso. Jamás me había sentido realmente humana, nunca, hasta hoy, que sumergida en uno de tus ápices enfoqué la mirada en ese movimiento que asumo pero en el que creo que no creo.

Allí está el movimiento puro que querías escribir. Me lo diste.

Capítulo I: Puertas para (entre)abrir

*There are doors that open by themselves
There are sliding doors
And there are secret doors
There are doors that lock
And doors that don't
There are doors that let you in
And out
But never open
But they are trapdoors
That you can't come back from*
Radiohead, Pull/Pulk Revolving Doors

El esbozo del contexto en el que fue escrito nuestro objeto de estudio y el de los análisis que ya se han hecho a la obra de Lispector nos servirán como herramientas de referencia a la hora de analizar *Um sopro de vida: pulsações*. En el presente capítulo recorreremos estos elementos rápidamente para luego organizar algunos apuntes y conceptos importantes para el análisis, que funcionarán como base y complemento de nuestros argumentos. La intención es recoger todo lo que pueda llegar a nutrir el análisis y definirlo para ir encontrando posibles respuestas a las preguntas que nos hicimos en la Introducción. Estos conceptos no serán entonces la base del análisis sino puertas que se estarán abriendo y cerrando constantemente, elementos que dialogarán entre sí para que sea posible una lectura tan múltiple y móvil como *Um sopro de vida: pulsações*.

Lugares y momentos clave

Una noción sobre lo que estaba ocurriendo en Brasil y en su literatura en el momento en que Lispector escribió nos servirá para ubicarla con relación a lo que más adelante llamaremos Modernidad o Postmodernidad.

Un breve panorama de la literatura brasilera del siglo XX

La familia Lispector salió de Ucrania en 1922 rumbo a un país latinoamericano que se encontraba en un importante momento de transición. Llegar a Brasil en la década de los años veinte implicaba enfrentarse a un quiebre que desequilibraba la sociedad y distanciaba la vida rural de los crecientes centros urbanos, éstos supremamente influenciados por migraciones europeas y norteamericanas. El contacto con Europa implicaba, además, una importante apertura a las nuevas actitudes artísticas y propuestas sociopolíticas que estaban naciendo y fortaleciéndose en el viejo continente⁴, apertura que fue impregnando fácil y rápidamente el arte brasilero. Dicho arte manifestó un afán de cambio y ruptura; fue el nacimiento del movimiento modernista de Brasil. Mario de Andrade⁵ fue un importante exponente de dicho movimiento y al respecto escribió un ensayo titulado *O movimento modernista*, publicado en 1942. En este breve escrito, Andrade hace un acertado esbozo de lo que fue el movimiento y sus inicios, y se aventura a una crítica personal del espíritu que se sentía en su interior: “(...) fue una ruptura, fue un abandono de principios y de técnicas consecuentes, fue una rebelión (...) directamente importada de Europa” (De Andrade, 1979: 296).

⁴ “Comienzan a ser leídos los futuristas italianos, los dadaístas y surrealistas franceses. Se oye la nueva música de Debussy y de Milhaud. Se asiste al teatro de Pirandello, al cine de Chaplin. Se conoce el cubismo de Picasso, el primitivismo de la Escuela de Paris, el expresionismo plástico alemán. Ya se habla de psicoanálisis de Freud, del relativismo de Einstein, del intuicionismo de Bergson. Llegan, en fin, los primeros ecos de la revolución rusa, del anarquismo español, del sindicalismo y del fascismo italiano” (Bosi, 1982: 322).

⁵ Mario Raúl de Moraes Andrade (1893–1945) fue un poeta y novelista brasilero. Su obra literaria estuvo fuertemente influenciada por la escritura automática del surrealismo y la experiencia de deformación del cubismo, lo que la convierte en una de las principales referencias del inicio del Modernismo en Brasil.

Para Andrade, y para investigadores de la historia literaria de Brasil como Alfredo Bosi⁶, la Semana de Arte Moderno fue un punto clave que marcó el inicio del Modernismo en Brasil. Se celebró en septiembre de 1922 en la ciudad de São Paulo y fue inaugurada por José da Graça Aranha⁷ con el fin de dar a conocer temas y formas diferentes en la literatura, la poesía, la plástica y la música. Sus lecturas, conciertos y exposiciones funcionaron como mecanismo de difusión de nuevos lenguajes artísticos e hicieron explícita la posibilidad de innovar y experimentar con ellos.

[La Semana] fue, a un mismo tiempo, el *punto de encuentro* de las distintas tendencias modernas que desde la primera Guerra se venían afirmando en San Pablo y Río, y la *plataforma* que permitió la consolidación de grupos, la publicación de libros, revistas y manifiestos; en una palabra, su desplegarse en viva realidad cultural (Bosi, 1982: 361).

Asimismo, la Semana fue el acontecimiento que hizo explícita la fuerza con la que Europa estaba influenciando a Brasil, a nivel social y a nivel artístico:

Los hombres del 22 (...) vivieron una conciencia dividida entre la seducción de la 'cultura occidental' y las exigencias de su pueblo, múltiple en las raíces históricas y en la dispersión geográfica. Como en el Romanticismo, la coexistencia se dio de manera dinámica y progresiva: y si en la prensa y los manifiestos hubo tan sólo una conmixtión de materia prima nacional y módulos europeos, *en los frutos maduros del movimiento se reconoce la*

⁶ Alfredo Bosi (1936) es un historiador y crítico literario brasileño. Su estudio *Historia concisa da literatura brasileira* fue publicado inicialmente en 1979 por la editorial Cultrix de São Paulo. El Fondo de Cultura Económica lo tradujo al castellano en 1982. Esta obra se detiene rigurosamente en toda la literatura brasileña desde la época colonial hasta el momento en el que Bosi escribe (finales de los años setenta) haciendo interesantes análisis al respecto y ofreciendo numerosos ejemplos de sus tendencias, autores y obras.

⁷ Antes de referirse a José Pereira da Graça Aranha como parte esencial de la Semana de 1922, Bosi habla de él como un importante exponente de lo que se podría llamar Premodernismo. Graça Aranha expresó en su literatura un presentimiento de lo que sería la revolución de los años veinte y desde antes, durante los primeros años del siglo XX, su forma de escribir cuestionó la tradición del XIX y se arriesgó a romper con sus códigos.

exploración feliz de las potencialidades formales de la cultura brasileña” (1982: 323).

En un principio, los artistas e intelectuales de las grandes ciudades brasileras se aproximaron a los europeos con la esperanza de nuevas ideas y con ansias de nutrirse de sus formas experimentales y revolucionarias. Esto permitió que la influencia extranjera se tornara supremamente seductora y los alejara de las situaciones y temáticas que protagonizaban otras zonas más rurales y menos internacionales de Brasil. El éxito de la Semana del 22 se sintió en Brasil como el triunfo de una revolución, llevándolos a dedicarse a una labor cuyo motor fue la experimentación y cuya finalidad fue la novedad; miraban sólo hacia delante.

Como Bosi afirma, los «frutos maduros» del Modernismo dan cuenta tanto de una conciencia nacional como de una influencia extranjera, pero es esta última la que los motivó a actuar veloz y ansiosamente. Se trataba de un éxtasis con el que artistas e intelectuales salieron de la Semana, en cierta medida similar al que ocurría al interior de los grupos vanguardistas europeos. Sin embargo, es importante resaltar que la actitud extranjera fue recibida en Brasil de manera activa. No se trata de una copia de todo lo que Europa estaba arrojando al exterior, sino de un proceso de «digestión transformadora». En *De la razón antropofágica: Diálogo y diferencia en la cultura brasileña*, Haroldo de Campos habla de esto refiriéndose a los brasileños como antropófagos⁸ que devoran la herencia extranjera y, antes de traducirla en el arte, dialogan dialécticamente con ella: “No involucra una sumisión sino una

⁸ Haroldo de Campos toma la idea de antropofagia o canibalismo del *Manifiesto Antropófago*, escrito en los años veinte por Oswald de Andrade, uno de los más importantes poetas del Modernismo en Brasil.

transculturación; o, mejor aún, una ‘transvaloración’ (...) capaz tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, deconstrucción” (De Campos, 1981: 4). En general en todo el continente latinoamericano la herencia e influencia extranjera se recibió como un alimento que había que interiorizar y manifestar de forma propia, no para imitar automáticamente.

Es precisamente por esto que no es posible trazar generalizaciones acerca de la estética o las formas que corresponden al período en Brasil, porque cada grupo o individuo estaba desarrollando su interpretación de lo local y lo externo, como afirma Mario de Andrade, en “un estado de espíritu revoltoso y revolucionario” (De Andrade, 1979: 310). El Modernismo en cualquier parte del mundo era una actitud más que un estilo creativo colectivo. Y en Brasil fue una suerte de umbral, una apertura a posibilidades que sacudió el espíritu de los artistas y otorgó a toda la población “el derecho antiacadémico a la investigación estética” (1979: 310).

Esta nueva libertad estuvo acompañada por cierta actitud de destrucción. Bosi y Andrade coinciden al mencionar la violencia con la que se rechazó la tradición y la agresividad general del movimiento modernista a la hora de darle la espalda al pasado y proponer novedad: “es la seducción del *irracionalismo, como actitud existencial y estética* la que da el tono a los nuevos grupos y les infunde aquel tinte agresivo con que entran en batalla para demoler las columnas parnasianas y el academismo en general” (Bosi, 1982: 322). Pero ambos autores coinciden, también, en que la actitud desatada por la Semana del 22 se apagó relativamente pronto: para 1930 “se inicia (...) una etapa más tranquila, más modesta y cotidiana, más proletaria, por así decir, de construcción” (De Andrade, 1979: 301).

Los veinte fueron en Brasil años que revelaron que era posible subvertir la tradición, contar nuevas historias, dibujar nuevos rostros y descubrir nuevas melodías. Pero dada la desmesura de sus exponentes algo se apagó muy pronto. Como ocurrió con ciertas vanguardias europeas, el Modernismo de los veinte en Brasil fue fugaz y al finalizar la década, la liberación estética era un hecho pero el carácter destructivo se sentía innecesario. Andrade, quien vivió esto desde adentro, admite que se trató de una época crucial pero también de un simple momento de preparación, de un frenesí que pronto perdió su razón de ser.

Con los treinta llega entonces un espíritu de calma y se inicia un periodo de rica creación, periodo que para Bosi es el mismo que el del momento de su investigación: “aun el Brasil actual es contemporáneo de una realidad (...) que se estructuró después de 1930 (...), la poesía, la narrativa, la crítica salieron enteramente renovadas del Modernismo” (Bosi, 1982: 407). Esta es la época en la que Lispector escribe y muere. Se respira en Brasil la posibilidad de evolución estética, de experimentación y creación, con el fantasma destructor del Modernismo cada vez más lejano.

Es importante aclarar que a pesar de que Bosi y Andrade hablan de la agresividad y la destrucción del Modernismo como actitudes condenadas a no durar, fueron necesarias para que la literatura en Brasil pudiese tomar un nuevo rumbo. En este sentido, no fue un momento tan «destructivo»:

Con el advenimiento de la prosa revolucionaria del grupo del 22, quedó abierto el camino para formas más complejas de leer y narrar (...), sobre todo hubo una ruptura con cierta psicología convencional que enmascaraba la relación del narrador con el mundo y con su propio yo. El Modernismo y, en un plano histórico

más general, las conmociones que sufrió la vida brasileña en torno a 1930 (...) condicionaron nuevos estilos narrativos (1982: 413).

Para Bosi, lo que Andrade llama “la más grande orgía intelectual que registra la historia artística” (1982: 298) finaliza para dar inicio a una etapa en la que los artistas en Brasil son sorprendentemente capaces de renovar y renovarse. Los escritores no fueron la excepción, y como lo que escribían en ese momento era un fiel reflejo del “pluralismo de la vida moderna” (1982: 413), la literatura no cesó de transitar por diferentes estilos, de cambiar de temáticas, de intentar retomar incluso algo del pasado, es decir, de comportarse como la realidad (moderna). Según Bosi, lo que ocurría era que ahora la escritura buscaba ser omnicomprendensiva y convertirse no sólo en un reflejo de su contexto sino también en su intérprete.

Esto impulsó el nacimiento de muchísimas obras que hicieron de los decenios del treinta y del cuarenta la “era de la novela brasilera” donde suenan los “nombres ya clásicos de Graciliano, Lins do Rego, Jorde Amado, Érico Veríssimo (...), José Geraldo Vieira (...), Lucio Cardoso, Cornelio Pena, Otávio de Faria y Cyro dos Anjos” (1978: 413). Su “panorama literario presentaba, en primer plano, la *narrativa regionalista*, el *ensayismo social* y la *profundización de la lírica moderna*” (1982: 410); un estilo rudo y conciso que captaba la realidad y daba cuenta de ella de forma directa y precisa. Esta objetividad parece ser una mirada de vuelta al naturalismo y guarda total coherencia con el crítico momento histórico⁹ que sacudió a Brasil en torno a los

⁹ En 1930 ocurrió una Guerra Civil en Brasil que marcó el fin de lo que se conocía como Vieja República. La estructura social sufrió muchos cambios, pues la crisis de la oligarquía cafetera (que desde finales del siglo anterior era uno de los pilares de la economía brasilera) permitió el asenso de clases medias e impulsó una grave crisis económica.

treinta; la necesidad de que la prosa fuera una forma de documentar lo que ocurría es innegable.

En una suerte de segundo plano se estaba gestando lo que Bosi llama *novela introspectiva*, aparentemente bajo el auspicio del psicoanálisis que Europa había exportado. Esta categoría se acerca bastante a la de la poesía brasilera del momento: “universalizante, metafísic[a], hermétic[a]” (1982: 410) y a primera vista parece, si no un espacio al que la obra de Lispector pertenecería, tal vez sí el origen de una categoría en la que sin duda podría entrar más adelante.

La obra de Lispector en la literatura brasilera del siglo XX

En su estudio sobre la literatura brasilera, Alfredo Bosi se apoya en *Pour une sociologie du roman*¹⁰ del filósofo francés Lucien Goldmann para proponer una hipótesis de trabajo que distribuye la producción novelística brasilera posterior a 1930 en cuatro tendencias generales. Lo que más rescata de Goldmann para argumentar sus tesis es que el filósofo señala una “tensión entre el escritor y la sociedad” (1982: 415):

El esquema de Goldmann, como todo esquema, está sujeto a revisiones, pero tiene la ventaja de atender a un dato existencial primario (*la tensión*), que se presenta como relación del autor con el mundo objetivo, del cual depende, y con el mundo estético que le es dado construir. De otro modo: la mediación entre lo psicosocial y lo artístico no se hace siempre de la misma manera, sino dentro de un dinamismo espiritual capaz de conquistar un

¹⁰ *Para una sociología de la novela* es un libro de Lucien Goldmann en el que el filósofo expone su teoría sobre la novela partiendo de teorías literarias de Lukács y Girard. La tesis central de su estudio plantea que la estructura de la novela es homóloga a la estructura de la economía liberal y propone que en la novela hay siempre un «héroe problemático» que está en tensión con la degradación de los valores que su entorno defiende sin lograr sostener.

grado de libertad superior al de la masa de los actos humanos no estéticos. (1982: 416).

A partir de esa noción de tensión, Bosi propone sus cuatro categorías, proporcionando una breve explicación y unos cuantos ejemplos. A pesar de no argumentar de manera exhaustiva, el estudio organiza de manera acertada la producción novelística de casi cinco décadas en Brasil, e introduce en una de ellas a Clarice Lispector.

Una primera categoría es la de *Novela de tensión mínima*, en la que el conflicto es muy poco y nace de oposiciones sólo verbales o sentimentales. Como ejemplos menciona novelas regionales, populistas, crónicas y documentales de autores como Jorge Amado, Érico Veríssimo y Marques Rebelo.

En segundo lugar propone la *Novela de tensión crítica*, en la que el héroe está en tensión con su entorno natural o social y se opone a él. Esto ocurre en las obras maduras de José Lins de Rêgo y en las novelas de Graciliano Ramos.

La *Novela de tensión interiorizada* es la tercera categoría que propone Bosi, en la que se nos presenta un héroe que evade la tensión que siente con el mundo. Esta es la forma brasilera de novela psicológica, en la que el héroe medita el conflicto sin interés real en resolverlo. Bosi menciona los siguientes autores: Otávio de Faria, Lucio Cardoso, Cornelio Pena, Cyro dos Anjos, Ligia Fagundes Telles y Osman Lins.

La cuarta y última tendencia que propone Bosi es la de *Novela de tensión transfigurada*:

El héroe procura sobrepasar el conflicto que lo constituye existencialmente, mediante la transmutación mítica o metafísica de la realidad. Ejemplo, las experiencias radicales de Guimarães

Rosa y Clarice Lispector. El conflicto, así 'resuelto', fuerza los límites del género novela y toca la poesía y la tragedia. (1982: 417)

Con esta cuarta tendencia Bosi devela cierta «propensión» en la literatura brasilera a escribir novelas que se salen naturalmente del género: no narran siempre una historia lineal o coherente, y se aproximan a la poesía dado su uso de las palabras.

Fue la herencia de la década del veinte, la posibilidad de renovarse y romper las estructuras lo que de alguna manera creó ese ambiente en el que era posible escribir buscando algo más que retratar una realidad. El nuevo espíritu nacional y colectivo que había otorgado el Modernismo a las artes en Brasil, esa actitud renovada y renovadora, compuesta por Europa y por lo más íntimamente brasilero, ese híbrido lleno de potencia fue el espíritu en el que Lispector creció, se nutrió, leyó y decidió escribir.

Caminos ya andados

Los conceptos más recurrentes a la hora de abordar las obras de Lispector son esenciales para la apertura de nuevas y múltiples formas de leerla. Muchas cosas se han dicho a partir de su condición de mujer, de su escritura sin acción, de su mutismo y de su conflicto con el lenguaje. Sin embargo, estos puntos rara vez convergen en un mismo trabajo o en la crítica de un autor. Lo que ocurre en ocasiones es que dos elementos aparecen en un mismo análisis, estando uno siempre subordinado al otro o justificándolo.

En el presente trabajo la evaluación de esto que se ha escrito acerca de Lispector y de esas grandes y ya obvias temáticas que se intuyen con su lectura, tiene

como objetivo conocer su crítica y análisis para alimentarse de ciertos planteamientos. Como ya mencionamos, la intención no es buscar una corriente a la cual inscribir el trabajo ni un foco particular y singular desde el cual se lleve a cabo el análisis del texto.

Lecturas desde el problema del lenguaje y el ansia de silencio

Gran parte de la crítica ha estado de acuerdo en que la escritura de Clarice Lispector puede abordarse como postmoderna dado que trata con el problema mismo de escribir. Se trata de una metarreflexión consciente de la difícil relación entre las palabras y lo que designan, que conduce a discursos carentes de sentido o simplemente al silencio. Earl Fitz, en un artículo¹¹ sobre el silencio en la obra de Lispector, escribe:

The silence that Hassan, Sontag, Steiner, and others see as distinguishing postmodernist fiction is preeminently the kind of silence that Lispector cultivates in her work. For the Brazilian writer silence becomes a metaphor for noncommunication, for the failure of language, just as it is for other, better known postmodernists like Borges, Barthelme, Nabokov, and Beckett. (Fitz, 1987: 422)¹²

¹¹ *A discourse of silence: The Postmodernism of Clarice Lispector*, publicado en *Contemporary Literature* en 1987.

¹² *El silencio que Hassan, Sontag, Steiner, y otros ven como ficción distintiva de lo postmoderno es preeminentemente el tipo de silencio que Lispector cultiva en su trabajo. Para la escritora brasilera el silencio se convierte en una metáfora de la falta de comunicación, del fracaso del lenguaje, así como lo es para otros y más conocidos escritores postmodernos como Borges, Barthelme, Nabokov y Beckett. (Esta traducción fue hecha para mantener claridad en este trabajo. En adelante, todas las citas en otros idiomas serán traducidas con este fin.)*

Los protagonistas de Lispector son como muchos de los de los autores que menciona Fitz: dados a la reflexión, aislados, frustrados con el lenguaje. De ahí que en sus obras le reste importancia a la acción narrada y luche por dar cuenta del mundo con palabras, sólo para comprender, finalmente, que no es posible.

La inquieta necesidad de escarbar el lenguaje hasta encontrar la palabra perfecta es explícita y muy insistente, y la tentación del silencio, como refugio inevitable, también. Este es uno de los puntos clave para abordar cualquier texto de Lispector, pues el lenguaje es, sin duda, el protagonista de toda su obra.

Algo similar dice Diane E. Marting en *Clarice Lispector's (Post)Modernity and the adolescence of the girl-colt*, pero más allá del problema del lenguaje como designativo, ella lo ve en la obra de Lispector como un impulso hacia tomar el lenguaje como potencia creadora:

She (...) valorizes words as an approach to the object more than as designation (naming); the study more than a final work; the fragment and the mixture more than the complete or totalized (...) it is a desire for the unrepresentable object created by her language. It is the creation of a verbal space, calling for an absent answer to ever-changing questions. (Marting, 1998: 443)¹³

El lenguaje en la obra de Lispector se muestra, para Marting, como una posibilidad a partir de la cual se puede lograr un nuevo espacio, en el que ocurre aquella reflexión sobre la naturaleza misma de éste, la pregunta por la escritura y, además, la creación de algo (un objeto) irrepresentable por fuera de las palabras. Marting lo define como

¹³ *Ella (...) valoriza las palabras como un enfoque del objeto más que su designación (nombrar); el estudio más que un trabajo final: el fragmento y la mezcla más que lo completo o totalizado (...) es un deseo del objeto irrepresentable creado por su lenguaje. Es la creación de un espacio verbal, que llama por una respuesta ausente a preguntas siempre cambiantes.*

una actitud (post)moderna, elemento en el que ahondaremos más adelante para ubicar con precisión aquel lenguaje creador dentro de una actitud común a pensadores y escritores desde el siglo XX.

Otra autora que ve en Lispector una intención de lenguaje creador es Carol Armbruster en *Hélène-Clarice: nouvelle voix*. En este artículo, la autora reflexiona acerca de la importancia que tuvo la lectura de Clarice Lispector en un punto de la vida y obra de Hélène Cixous, y parte de las reflexiones que ambas tienen acerca del lenguaje y la escritura para referirse a la literatura de la brasilera:

Rationalized grammaticized language interferes with communication of the reality that she wishes to experience and relate (...) Logical language, whose movement and adaptability have been stabilized by its relation to specific, 'realistic' signifiers is insufficient to express what it has not coded. (Armbruster, 1983: 150)¹⁴

En este caso Armbruster está señalando eso que poco a poco hemos visto: que Lispector tiene un conflicto con el lenguaje porque es racional y lógico, y por ende incapaz de referirse o expresar todo aquello que no lo es. Por eso la experimentación con otras formas de usar el lenguaje, porque se quiere llegar a lo que Marting se refiere, ese “objeto creado por ella”. Armbruster nos dice de forma sencilla y clara que el afán por la insuficiencia del lenguaje, en la obra de Lispector, parte también de la sospecha de que es potencia de algo más: “Lispector’s experimentation with

¹⁴ *El lenguaje racional y gramatical interfiere con la comunicación de la realidad que ella desea vivir y relatar (...) El lenguaje lógico, cuyo movimiento y adaptabilidad se han estabilizado por su relación con significantes específicos y 'realistas', es insuficiente para expresar lo que no ha codificado.*

language is designed very much with the intention of disrupting language in order to release its potential” (Armbruster, 1983: 154)¹⁵.

La convergencia de la crítica al identificar el conflicto con el lenguaje y su parcial resolución en la obra de Clarice Lispector es muy clara. Algunos toman el silencio como una metáfora de un nuevo lenguaje, otros se refieren a él de manera literal. Lo cierto es que ese nuevo lenguaje ocurre tras la crisis, y todos nos dicen que es pura potencia y posibilidad de creación.

Lecturas desde el género

El tema del feminismo es crucial en la crítica hecha a Clarice Lispector, y de hecho uno de los más estudiados en su obra. De la lectura de varios artículos se pudieron sacar las siguientes posiciones generales al respecto.

Cristina Sáenz de Tejada, en *The eternal non-difference: Clarice Lispector's concept of androgyny*, propone que lo que impulsa de raíz la escritura de Lispector es lo andrógino. Para llegar a esta conclusión, Sáenz de Tejada hace un rápido esbozo de la crítica feminista y habla principalmente de las diferencias entre la anglo-americana y la francesa. De la primera menciona la propuesta de abandonar las nociones de masculinidad y feminidad, pues se trata de construcciones sociales que funcionan como herramientas de opresión y regulación. Al referirse al feminismo francés se detiene un poco más y menciona importantes críticos de la obra de Lispector, entre ellos a Hélène Cixous, cuya obra estuvo íntimamente influenciada

¹⁵ *La experimentación de Lispector con el lenguaje está diseñada con la intención de perturbar el lenguaje con el fin de liberar su potencial.*

por la literatura de Lispector¹⁶. Para el feminismo francés, la opresión a la mujer se da también en el ámbito del lenguaje y en la forma en que se produce significado. Para esta corriente, lo ideal es exponer y deconstruir el logocentrismo y los lineamientos patriarcales de la sociedad para que la mujer pueda llegar a escribirse a sí misma, comprendiendo totalmente su sexualidad y edificando su identidad. Esta idea es la tesis central de *Le rire de la méduse* de Cixous, inspirada principalmente en la obra de Lispector. En este texto, Cixous invita apasionadamente a la mujer a escribir, a producir significado desde su condición de mujer para sacudirse de la opresión masculina presente tanto en la sociedad como en el logos. De Tejada luego presenta a Susan Suleiman, quien leyó a Cixous y no estuvo de acuerdo con su afán por convertir a la mujer en un opuesto total del hombre. Lo andrógino para este feminismo francés sería llegar a una unión de esos opuestos, pero para Suleiman esa diferencia es igual de excluyente al «falocentrismo» mismo contra el que se pronuncian. Definir identidades desde los opuestos, de alguna manera, iría en contra de las ansias mismas que tiene el feminismo de libertad.

Finalmente, Sáenz de Tejada llega a afirmar que la escritura de Lispector es andrógina en la medida en que intenta unir opuestos en todo nivel de la existencia humana, pero principalmente en la medida en que se resiste a los roles de género. Los personajes masculinos se resisten a la represión que implica la imposición de estos roles tanto como los personajes femeninos. Siendo así, ella propone la

¹⁶ Algunos textos (*Hélène Cixous and the hour of Clarice Lispector* de Anna Klobucka, *Hélène-Clarice: Nouvelle Voix* de Carol Armbruster) mencionan lo importante que fue para Hélène Cixous conocer la obra de la escritora brasilera justo después de su muerte. Para ella, Lispector fue un impulso importantísimo que la sacó de cierto estancamiento creativo y le dio nuevas luces a sus estudios sobre la escritura femenina.

androginia como la característica esencial de las temáticas de Lispector y del acto mismo de su escritura; el feminismo ya no es un término acertado, Lispector no es feminista, pues no está abogando por la mujer sino por la libertad humana, sin hacer distinción de género¹⁷: “for feminists androgyny is an ideal state that can be used to conquer and so it is basically limited to women, while for Clarice Lispector it is a primordial state to be recreated and be preserved not only by women but by men as well.” (Sáenz de Tejada, 1994: 54).¹⁸

Ellen H. Douglass, en *Myth and gender in Clarice Lispector: Quest as a feminist statement in 'A imitação da rosa'*, evalúa las lecturas de género que se han hecho de Lispector. Vemos que existen críticos que defienden una lectura puramente feminista, como Maria Peixoto, quien afirma que la obra de Lispector es impulsada por un afán de defender a la mujer y argumenta desde la condición misma de Lispector como mujer. Douglass contrasta esto con las ideas de Marta de Senna, quien afirma que los puntos de vista del feminismo no están en el significado esencial de la obra de Lispector. Y finalmente menciona a Maria Luisa Nunes, quien no considera primordial la cuestión del género: para ella la obra de Lispector no debe diferenciarse por haber sido escrita por una mujer o por contener numerosos personajes femeninos.

¹⁷ El manejo que hace Sáenz de Tejada de este tema es desde ya el más atractivo para este trabajo. Vamos a evaluar otras posiciones que leen a Lispector desde su condición de mujer y llegan a catalogarla como feminista, pero es la anterior, la propuesta de la androginia, la que retomaremos más adelante en caso de necesitar un soporte al respecto en nuestro análisis.

¹⁸ *Para los feministas la androginia es un estado ideal que puede usarse para conquistar, por lo que se limita básicamente a las mujeres, mientras que para Clarice Lispector es un estado primordial que debe ser recreado y preservado no sólo por las mujeres sino también por los hombres.*

Douglass concluye, como lo hace Sáenz de Tejada en cierta medida, que ambos sexos se ven afectados por los roles de género que se les ven impuestos. Si en Lispector se distingue una posición en contra de los lineamientos patriarcales que suelen diferenciar masculino de femenino, es porque la distinción de género representa para ella un impedimento a la libertad, libertad humana que no diferencia hombre de mujer.

Douglass ya había leído a Naomi Lindstrom y a Earl Fitz, importantes lectores y críticos de Lispector. De Fitz extrae esa idea de que la preocupación feminista de Lispector no es política ni se reduce a la mujer, pues lo que le preocupaba a Lispector esencialmente eran las siguientes ideas: “(1) the complex social intercourse of men and women and (2) the full and unfettered development of women as individuals and as artists” (Fitz, 1980: 54)¹⁹. Esta unión de lo universal y humano con la fuerza que impulsa el feminismo, podría dialogar y estar de acuerdo con lo andrógino de Sáenz De Tejada y ser, más adelante, un punto relevante a la hora de hacer un análisis de *Um sopro de vida: pulsações*.

Existe otra lectura desde la cuestión del género, que aborda las temáticas y los personajes femeninos de la obra de Lispector de manera literal. Tace Hendrick toma las recurrentes alusiones a la fertilidad y el cuerpo femenino en la obra de Lispector como la manifestación de la única esencia de la mujer. Y de ahí parte para afirmar que es en lo femenino y en la escritura desde y sobre la condición de mujer que se despliegan sus demás preocupaciones, principalmente la del lenguaje. Como Peixoto, Hendrick justifica la preocupación «existencialista» de la escritura de

¹⁹ (1) *La compleja relación (sexual) social entre hombres y mujeres y (2) el desarrollo completo y sin restricciones de las mujeres como individuos y artistas.*

Lispector en un afán que supuestamente habría tenido la escritora por representar a la mujer.

Lecturas desde la religión y el misticismo

En la prosa de Lispector hay alusiones y referencias explícitas a las ideas de la creación, un dios y los caminos para llegar o unirse a él. Muchos críticos coinciden a la hora de hablar de la importancia de su origen judío y el contexto cristiano al que llegó en Brasil, y de la evidente influencia que esto tuvo sobre su obra.

El análisis de estas temáticas suele hacerse de manera muy puntual, abordando obras específicas de Lispector sin hablar de todo el corpus en general. *La pasión según G.H.* es una de las obras más interpretadas desde dichas temáticas, pues la narración gira en torno al acto de comunión en el que la protagonista se introduce parte de una cucaracha muerta en la boca para llegar a cierta iluminación o sensación de una presencia divina. Antonio Maura, en *Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector*, escribe:

En *La pasión según G.H.* como en *Las moradas* de Santa Teresa y en los tratados de la *Hejalot* judíos (...) el neófito ha de pasar por diferentes espacios, semejantes a las habitaciones de una casa, a los aposentos de un castillo interior o a las estancias de un palacio, antes de llegar hasta la presencia divina. (Maura, 1997: 79)

El camino a la divinidad es como los pasos a seguir de cada sacramento: una forma de purificarse para alcanzar esa presencia divina. El sacramento con la cucaracha es como una comunión.

Según Maura es propio de la tradición judía el tomar situaciones cotidianas y situar tras de ellas una presencia misteriosa, con el fin de demostrar que lo sagrado está en todo y todos, aguardando ser develado. Lispector lo hace en muchas de sus obras, buscando siempre la esencia de lo que las palabras nombran, una esencia sagrada y completamente pura. Maura califica entonces la obra de Lispector como «sapiencial o profética» y une el elemento de la religión con el problema del lenguaje: Clarice Lispector clamaba por una voz ancestral que diese sentido a la vida, que la justificase y la expresase más allá de las lenguas y de los pueblos” (1997: 38). Ese «más allá» desviste un poco la obra de Lispector del manto pasional de la religión. De alguna manera, sus inquietudes por un dios, por lo sagrado que le resulta tan difícil de nombrar y por la creación, el origen o el nacimiento de algo puro, encuentran impulso en una inquietud universal, inherente a la naturaleza humana. Hay una influencia judeocristiana en sus referencias, pero no es específica ni única, lo que permite que el problema de la instancia omnipresente, ese «dios», sea también el problema de lo indecible, el de la palabra:

¿Cuál es la instancia superior a la que alude constantemente esta escritora? Nadie lo sabe o, quizá, sea más preciso decir: no existe una palabra para definirla, nunca podrá un lenguaje humano atrapar en sus redes semánticas lo que no es humano y lo excede en todos sus márgenes. ¿Cómo entonces expresarlo? Con el silencio. (1997: 39)

Parte de la crítica aborda el problema del lenguaje y llega, en el mismo estudio, al problema del origen: Amariles G. Hill hace un recuento de referencias cristianas y judaicas en algunas obras de Lispector, y éstas logran hermanarse con la obsesión de

la autora por el lenguaje y su afán por que exprese lo más puro. Hill se centra en los textos sobre el origen del universo que mencionan un Verbo, la primera palabra que fue una orden creadora y con el paso del tiempo se complejizó y alejó de lo que creó. Es una referencia directa al Génesis que de alguna manera subyace en todo texto de Lispector que anuncie su conflictiva relación con las palabras.

Kenneth Krabbenhoft plantea ideas similares en un análisis sobre la noción de sacramento y misticismo en *La pasión según G.H.* y menciona a Benedito Nunes y Daphne Patai como críticos que ya habían señalado la evidente presencia de la tradición sacramental y religiosa en dicho libro. Retoma algunas ideas y propone otras para llegar a una conclusión que podría generalizarse a la obra completa de Lispector: la sensación de algo sagrado, superior, le resulta imposible a Lispector de comunicar, y hay en sus obras intentos diferentes, algunos más similares a los sacramentos que otros, de aproximarse a ello.

Lecturas de *Um sopro de vida: Pulsações* como obra autobiográfica

Por haber sido publicada póstumamente y por sentirse en ocasiones como una obra bastante autobiográfica, *Um sopro de vida: Pulsações* ha sido leída de una forma distinta al resto de obras de Lispector. Además, como fue escrita simultáneamente con *La hora de la estrella* y concluida en vísperas de la muerte de Lispector, es inevitable relacionar su contenido con el momento de la vida y con la muerte de su autora.

No existen análisis exhaustivos ni numerosos de este último libro de Lispector, pues no es de sus obras más reconocidas y la crítica no lo considera uno de

sus textos más relevantes o representativos. Sin embargo, importantes lecturas se han hecho, y algunos de los puntos que abordará este trabajo ya han sido tocados de manera tangencial. Un ejemplo importante es un artículo de Earl Fitz, *Clarice's Lispector Um sopro de vida: The novel as confession*. Fitz lo aborda desde la cuestión autobiográfica y afirma que el libro es una suerte de última voluntad, un testamento o confesión final antes de morir. Además, afirma de ambos personajes son alter-egos de la autora y mecanismos gracias a los cuales la ficción puede ser autorreflexiva. Fitz concluye que al analizar la cuestión de los límites que existen entre Lispector, el Autor y Ángela, y al encontrarlos borrosos y difíciles de trazar, es posible afirmar que era ella misma hablando a través de ellos. Fitz lee los diálogos del libro y aborda el tono general de la obra teniendo siempre en mente la figura de la autora; para él, por ejemplo, es muy importante la difícil enfermedad que padecía Lispector mientras escribía *Um sopro de vida: Pulações*.

Otro elemento importante que Fitz menciona es la difícil catalogación de este libro dentro de algún género literario. Para él, *Um sopro de vida: Pulações* se acerca muchísimo a ser un poema en prosa, y su particular estilo es necesario para producir las reflexiones que encontramos acerca de la vida, el arte, y el incontrolable y «tiránico» impulso de escribir, temática que atraviesa toda la obra.

Es común encontrar análisis sobre esta obra que no dejan nunca de lado la figura de la autora y su contexto. Las temáticas propias de la obra de Lispector aparecen también en *Um sopro de vida*: la obsesión con el lenguaje, la ansiedad de algo divino y la necesidad visceral de escribir, y funciona para la crítica pensarlas a la luz de la vida de la autora. Esto, sin duda, será también importante a la hora de hacer

nuestro análisis, a pesar de que no esté encaminado a tomar la obra como un texto sobre la propia biografía de Clarice.

Puertas para (entre)abrir

Como veíamos en la Introducción, *Um sopro de vida: pulsações* no sólo trata en las reflexiones de Autor y Ángela problemas muy importantes, sino que además constituye en sí misma muchos problemas. Lo que haremos a continuación es partir de esos problemas que ya mencionamos y valernos del estado del arte y el contexto que acabamos de esbozar para proponer respuestas o ideas que tal vez despejen el camino hacia nuestro análisis.

Postmodernidad y lenguaje

En primer lugar veíamos que la cuestión del lenguaje es supremamente importante en toda la obra de Clarice Lispector. Earl Fitz nos dice que se trata de una preocupación propia de autores como Beckett y Borges, autores que se ven tentados por el silencio, autores postmodernos. Lo que haremos para comenzar es concretar la noción de postmodernidad de la que se desprende este tipo de reflexión, para luego ubicar el conflicto con el lenguaje y la escritura.

Según Linda Hutcheon, la Postmodernidad es una de las más importantes respuestas a la Modernidad²⁰. No se trata de una nueva época que ocurre

²⁰ Definiremos Modernidad partiendo de *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la Modernidad*, obra en la que Marshall Berman la explica a partir de textos y experiencias urbanas. La Modernidad, para Berman, está dividida en tres momentos que van del siglo XVI hasta 1989. El concepto abarca un amplio conjunto de experiencias y procesos dominantes que están relacionados con la industrialización, la razón positivista y el capitalismo en occidente. Asimismo, se refiere a una

posteriormente a ella, sino de una reacción a su positivismo. Para Hutcheon, la actitud de la Postmodernidad y sus expresiones no reaccionan para controvertir o negar completamente a la Modernidad, sino que intentan reinterpretarla, acaso entablar un diálogo con ella. En su libro *The Politics of Postmodernism*, Hutcheon señala, a propósito de las artes y expresiones postmodernas: “a focus on difference and ex-centricity, an interest in the hybrid, the heterogeneous, and the local, and an interrogative and deconstructing mode of analysis” (Hutcheon, 2002: 166)²¹. «Lo postmoderno» no se refiere entonces a un estilo, y la Postmodernidad no es tanto un concepto como sí una problemática y un interés por pensar y crear replanteando las verdades dominantes en la Modernidad.

Hutcheon nos habla de que el arte en la Postmodernidad se piensa a sí mismo: “what both its supporters and its detractors seem to want to call ‘postmodernism’ in art today (...) seems to be art marked primarily by an internalized investigation of the nature, the limits, and the possibilities of the language or discourse of art” (Hutcheon, 1987: 179)²². Aparte de ser metarreflexivo, el arte en la Postmodernidad está en constante movimiento y es, para Hutcheon, siempre híbrido. Esto resulta muy acertado, pues las expresiones literarias postmodernas se concentran, entre otras problemáticas, en la del lenguaje y la escritura. Un importante ejemplo de literatura postmoderna es gran parte de la obra de Jorge Luis

época en la que hubo numerosas reacciones artísticas a aquel pensamiento dominante, las cuales manifestaron el estado de crisis del individuo.

²¹ ...un concentrarse en la diferencia y la ex-centricidad, un interés por lo híbrido, lo heterogéneo y lo local, y una forma de análisis interrogativa y deconstructora.

²² Lo que sus partidarios y detractores parecen querer llamar «postmodernismo» en arte hoy en día (...) parece ser un arte marcado primordialmente por una investigación interna de la naturaleza, los límites, y las posibilidades del lenguaje o discurso del arte.

Borges, debido a sus juegos intertextuales y a sus reflexiones acerca del lenguaje. Además, se trata de un exponente de pensamiento postmoderno que se da muy temprano, a comienzos del siglo XX, lo que nos ratifica que la Postmodernidad es una reacción que no corresponde a un período exacto o a una época fija.

El caso de Borges funciona como punto de partida para una definición del conflicto con el lenguaje. Algunos de sus cuentos y poemas ilustran de forma concreta lo que ocurre cuando la visión positivista del lenguaje que todo lo puede nombrar, es contradicha. Estos cuentos y poemas reflexionan acerca de lo que se le escapa al lenguaje y acerca de lo que se crea a partir de él. Uno de los más relevantes es *El idioma analítico de John Wilkins*, texto del que parte Michel Foucault para escribir *Las palabras y las cosas*. La conclusión general del texto de Borges es, como nos dice el filósofo francés, “la imposibilidad de pensar *esto*” (Foucault, 2002: 1), lo arbitrario de las percepciones a la hora de ahondar en *esto*, lo real, y lo poco fiel que le es el lenguaje cuando intenta nombrarlo: “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo” (Borges, 1966: 143). No podemos conocer plenamente lo que las cosas son y por eso las formas humanas con las que nos referimos a ellas serán siempre limitadas. Esta misma idea se desarrolla en *El otro tigre* de Borges, poema en el que reflexiona acerca de encontrar el animal real, “el que no está en el verso”, porque “el hecho de nombrarlo / y de conjeturar su circunstancia / lo hace ficción del arte y no criatura / viviente de las que andan por la tierra” (Borges, 1966: 203).

Este conflicto se hace aquí explícito como cuando en *Um sopro de vida: Pulações* esa voz inicial nos comunica su miedo a no poder llegar al núcleo de las

cosas a través del lenguaje. Y el mismo Borges presenta una suerte de solución a este problema, una respuesta que puede dialogar con el giro lingüístico con el que se entra a la Postmodernidad. Se trata de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, el cuento en el que el argentino nos habla de Tlön, el mundo que una organización secreta de intelectuales, Orbis Tertius, construyó a partir del lenguaje. *A First Encyclopaedia of Tlön* es un texto compuesto por muchísimos tomos en los que cuenta absolutamente todo acerca de ese lugar imaginario, y Borges lo describe rápidamente para, en el final, confundir la realidad del lector con la de ese lugar ideal:

Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) 'idioma primitivo' de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre –ni siquiera que es falso– (Borges, 2004: 40).

Además, Borges propone la permanencia de objetos de ese mundo imaginario en el mundo real: pequeños objetos y letras de un alfabeto del fantástico Tlön empiezan a entrometerse en la realidad. La intromisión y consecuente confusión de Tlön con la realidad parece ser una metáfora de los alcances que puede tener el lenguaje y la palabra escrita. Y aquí es cuando aquel diálogo que proponíamos con el giro lingüístico ocurre.

En su texto *El sentido es el lenguaje que significa. Más allá o más acá del orden logocéntrico del saber*, Alcira Saavedra condensa de forma clara y breve el paso de la concepción del lenguaje como referencial a aquella que se pregunta por él y le reconoce una potencia independiente y más allá de la mera designación:

Cuando el pensamiento occidental convoca el lenguaje a la pregunta por su ser, lo que ocurre es la des-torsión y el des-centramiento: interrogar el lenguaje sobre su ser, significa, se quiera o no –logocentrismo exige–, darle espacio para que tenga una existencia propia (Saavedra, 2002: 18).

De esto se trata el giro lingüístico del siglo XX, una de las puertas que se abre hacia la Postmodernidad. Siguiendo a Derrida (*La Différance*), Saavedra describe cómo después de este giro se le reconoce al lenguaje “su poder de articular y configurar el sentido –de ser signifiante y significativo en sí mismo–” (2002: 20). Ya no se trata de hablar de una realidad con el fin único de comunicarla, sino de hacer ocurrir realidades nuevas, como Tlön; ¿como Ángela Pralini?

A propósito del silencio, podemos volver sobre el artículo de Earl Fitz que citábamos anteriormente, *A discourse of silence*, en el que habla del lenguaje en la obra de Clarice Lispector. Fitz menciona a Ihab Hassan y su concepción del lenguaje como un tropo que caracteriza aquella escritura que reacciona a la Modernidad dominante:

He makes the point that while postmodernist writers often seem obsessed with language, the actual language their characters use produces very little meaningful communication. The result, which Hassan finds typical of postmodernist fiction, is a state of ‘silence’, one produced, ironically, by a torrential rain of words. (1987: 421)²³

²³ Él aclara que aunque los escritores postmodernos suelen parecer obsesionados con el lenguaje, el lenguaje que sus personajes utilizan en realidad produce muy poca comunicación significativa. El resultado, que Hassan considera típico de la ficción postmoderna, es un estado de ‘silencio’, que es producido, irónicamente, por una lluvia torrencial de palabras.

Mientras ocurre el giro lingüístico del que habla Saavedra, que toma el lenguaje como productor por sí mismo de significado, “en el vacío”, el silencio es también una respuesta. En este trabajo lo tomaremos como Fitz lo asume, desde Hassan: un balbuceo, un torrencial de palabras como el del flujo de conciencia, como el de Molly Bloom²⁴ o el de los personajes desordenados e inquietos de Samuel Beckett²⁵. El silencio es metáfora de esto, pero no debemos olvidar que en *Um sopro de vida: Pulações* es también un tema que se hace explícito, a propósito del cual se reflexiona y se presenta como oposición de la palabra, ausencia de ella.

Las ideas de Fitz que parten de Hassan nos conducen inevitablemente a *Balbuicio...*, el decimotercero capítulo de *Crítica y Clínica* de Gilles Deleuze, en donde el filósofo escribe: “El balbuceo creador es lo que hace que la lengua crezca por en medio, como si fuera hierba, lo que le convierte en rizoma en vez de árbol, lo que pone la lengua en perpetuo desequilibrio” (Deleuze, 1996: 176). Deleuze nos está hablando de novelistas que hacen un uso extremo del lenguaje, que crean realmente con él, y esto nos remite de nuevo al texto de Saavedra, donde la autora, hablando de cierta literatura, escribe:

Textos que reniegan del lenguaje sometido a la idea y lo disponen para que haga llegar el sentido antes de las certezas racionales del querer decir; textos que entretienen el lenguaje en su articulación

²⁴ *Ulysses* de James Joyce termina con un número considerable de páginas en las que uno de sus personajes, Molly Bloom, reflexiona acerca de su esposo, su historia con él y el enamoramiento. Esta extensa reflexión ocurre en la cabeza de Molly mientras espera a su esposo en la cama, y es tan acelerada y fluida como los pensamientos. Joyce no utiliza más de cuatro signos de puntuación en este fragmento de la obra, por lo que carece de coherencia narrativa y linealidad.

²⁵ Samuel Beckett también recurrió al flujo de conciencia en obras como *El Innombrable* y *Molloy* para presentar los monólogos interiores de sus personajes.

y someten el sentido a su entretenimiento: textos que practican la respuesta a la pregunta por su ser (Saavedra, 2002: 19).

Esto último es crucial y de alguna manera inscribe la obra de Lispector dentro de aquello que llamamos literatura postmoderna: es una obra que entra en conflicto con la razón moderna y dominante regida por el positivismo, obra que dilata el lenguaje y lo lleva a extremos, creando un sentido nuevo acaso, mientras “practica la respuesta a la pregunta por su ser” (2002: 19).

La conexión con el contexto histórico que esbozamos anteriormente es, también, evidente: en primer lugar porque el esquema que propone Bosi basándose en Goldmann se muestra como una consecuencia de un movimiento como el Modernismo, movimiento que no habría sido posible como reacción si no existiera como condición previa el pensamiento dominante de la Modernidad positivista. Pensar en las *novelas de tensión transfigurada* que propone Bosi es posible porque el impulso antropofágico del Modernismo abrió las puertas a reacciones, en cierta medida, postmodernas. Que Bosi haya ideado un esquema como este, y que haya señalado la tensión del autor con el mundo objetivo que lo rodea, nos demuestra, otra vez, que la Postmodernidad es ante todo una reacción que puede ocurrir en cualquier momento y lugar, y lo único que necesita es esa Modernidad ante la cual reacciona. Por eso cuando pensamos en pensamiento postmoderno podemos poner como ejemplos textos de la década del cincuenta de Clarice Lispector y cuentos de los cuarenta de Jorge Luis Borges. Y además, podemos abordarlos desde filosofía posterior como la de Jacques Derrida que toma Alcira Saavedra. Las actitudes que hemos mencionado anteriormente como postmodernas convergen, además, en

aquella metarreflexión del lenguaje, y en la consciencia de que es promesa y posibilidad de algo más. Ahora habría que identificar estas actitudes de manera profunda en *Um sopro de vida: pulsações* sin intención de definir a Lispector como una autora postmoderna o fijar su obra dentro de algo como «lo postmoderno».

Ausencia de tiempo narrado y resignificación de un género

El apartado anterior deja en claro que a partir del giro lingüístico el lenguaje se piensa, en la literatura y la filosofía, como potencia creadora y no como herramienta referencial. Encontramos esta reflexión en la obra de Lispector, pero también encontramos un manejo de las palabras en sí que omite por completo la duración, el tiempo narrado. Las reflexiones no se dan al interior de diálogos coherentes o historias contadas, pues el libro no está compuesto por ellos sino por apartados en los que hay ciertos flujos de consciencia. El libro mismo dice, como ya vimos, que hay cosas que “ocurren mientras son narradas o escritas”, lo que nos remite a *La intuición del instante* de Gastón Bachelard; la explicación al problema del lenguaje y a la ausencia de acción narrada, que parte de lo que evaluamos anteriormente, se puede complementar con las propuestas de este filósofo.

Bachelard expone una teoría sobre el instante como tiempo propio de la poesía más pura. Para él, el instante es una forma de tiempo que no es tiempo en sí, no es duración²⁶. El instante es verticalidad, profundidad que no transcurre o corre,

²⁶ En *La intuición del instante* Bachelard expone la concepción de Henri Bergson del tiempo, la duración, y propone el instante como reacción a dicho pensamiento, lo que nos remite de nuevo a nuestra definición de Modernidad. El paradigma positivista moderno piensa el tiempo como un progreso lineal, como un desarrollo de procesos que van hacia adelante produciendo resultados. De esta manera de pensar el tiempo se desprende también una forma narrar en literatura hechos y

sino que brota. Al brotar, se devela sólo lo más puro y conmovedor, desvestido del «canturreo» de la prosa. Las palabras que ocurren en un instante o que logran develarlo tienden entonces a la ambigüedad, pues según Bachelard, logran una “relación armónica de dos opuestos” (Bachelard, 2002: 94) que produce el mayor éxtasis y encanto. El instante es pura potencia, como aquella del lenguaje que conciben algunos postmodernos, y lo intentaremos situar en la obra de Lispector, pues ésta no narra hechos, no insinúa duración alguna y, como vimos, sugiere que las cosas ocurren en el momento en que se leen o escriben: ¿es *Um sopro de vida: pulsações* una suerte de sucesión de instantes?

El tiempo vertical también nos remite al haikú japonés y a una breve conferencia de Hiroshi Kojima²⁷ en la que evalúa la cultura japonesa, sus prácticas literarias y deportivas, y concluye: “la concentración en el momento presente es considerada como lo más importante, en donde el tiempo nunca fluye sino que se absorbe o se precipita o brota” (1987). Este tiempo es propio de lo que Kojima define como «fenómenos», diferenciándolos de las «cosas»: “Llamaríamos ‘fenómenos’ estos hechos que no son cosas sustanciales sino únicamente acontecimientos predicativos. Un fenómeno es un hecho y una ocurrencia” (1987), eso es lo que nos muestra un haikú: no nos narra una acción, no cuenta algo, sólo manifiesta un fenómeno y esto requiere de un tiempo que no es duración sino verticalidad. Kojima complementa

acciones que van, generalmente, hacia adelante, cambiando y conduciendo finalmente a un desenlace.

²⁷ *Algunos elementos fenomenológicos en la tradición cultural japonesa*. Universidad Nacional de Colombia, 1987.

nuestra noción de instante que expone Bachelard y da más luces sobre el tiempo vertical de Lispector en el que no ocurren cosas, no nacen nuevas, sino tal vez sólo se manifiestan fenómenos propios de un uso particular del lenguaje.

Volvamos a Bachelard. Nos dice: “en vez del tiempo masculino que se lanza y que rompe, en vez del tiempo suave y sumiso que lamenta y que llora, he aquí el instante andrógino” (Bachelard, 2002: 95). Califica el instante como andrógino porque se trata de una “síntesis sentimental de los contrarios” (2002: 91) que es pura potencia, una unión de rasgos que usualmente estarían distanciados y ahora se concentran en una forma de tiempo que es sólo presente, que conmueve y contiene mucho más que páginas y páginas de duración. ¿Será porque se trata de lo que Kojima define como fenómenos y no de cosas en sí? Tal vez es por eso que lo nuevo que surge del lenguaje en Lispector no es una nueva narración, sólo un acontecer.

El instante andrógino de Bachelard nos recuerda a la riqueza de la literatura lispectoriana que se resiste a los géneros y a las polaridades, lo que propone Cristina Sáenz de Tejada en *The eternal non-difference: Clarice Lispector's concept of androgyny*. Recordemos que ella acepta que la cuestión del género es muy importante para leer a Lispector, pero considera que más que «feminismo», «androginia» es el concepto apropiado, pues define una actitud que permanece en constante movimiento, compartiendo rasgos de lo masculino y lo femenino mientras se resiste al existir estático en uno de los tradicionales roles de género. Bachelard escribe lo siguiente a

propósito del tiempo que es instante, y conversa con la propuesta de androginia que hace Sáenz de Tejada:

El instante poético es entonces necesariamente complejo: conmueve, prueba —invita, consuela—, es sorprendente y familiar. En esencia, el instante poético es una relación armónica de dos opuestos. (...) Las antítesis sucesivas gustan al poeta. Mas para el encanto, para el éxtasis, es preciso que las antítesis se contraigan en ambivalencia. Entonces surge el instante poético... El instante poético es cuando menos conciencia de una ambivalencia. Pero es más, porque es una ambivalencia excitada, activa / dinámica (Bachelard, 2003: 94).

La ambivalencia del tiempo presente es análoga a la androginia, pues ambas definiciones se basan en la unión de opuestos y en la posición neutral/central/ambigua que funciona como potencia, que es actividad permanente.

Entonces, partiendo de las ideas de Cristina Sáenz de Tejada vamos a dejar de lado la noción de que Clarice Lispector es una escritora feminista y abordaremos la cuestión del género en su obra desde el concepto de androginia. Desde el género podemos tocar muchos puntos y problemas de la obra: en primer lugar, la naturaleza de Autor que habla de sí mismo como hombre y, en segundo lugar, Lispector como mujer que escribe. Estos dos puntos los veíamos anteriormente, pero ahora también surge un tercer problema de género que se relaciona con la escritura misma. En la Introducción mencionamos cómo la masculinidad de Autor puede ser una sutil subversión a los roles de género y en el estado del arte dimos cuenta de las lecturas desde lo femenino que se desprenden de la lectura de la obra de Lispector. Al pensar en el concepto de androginia como posible forma de desarrollar y responder a este problema surge el tercer problema: el de la escritura andrógina.

Como vimos, Sáenz de Tejada explica que la resistencia a los roles de género es algo que Lispector hace evidente en su escritura y en sus personajes. La androginia es la actitud de hombres y mujeres que se comportan por fuera de los roles tradicionales de «masculino» y «femenino», o que llegan a transitar por los dos constantemente, acaso uniéndolos. Esa unión anula la noción de opuestos y logra salirse de la opresión que su inmovilidad implica. ¿Podría estar comportándose así Autor a medida que Lispector lo crea y probablemente ella misma al escribir? ¿Él hablando desde lo masculino que permite el idioma pero *siendo* una muestra de androginia y ella armonizando opuestos, no como la mujer que se escribe a sí misma de la que habla Cixous, sino como un *ser* andrógino, una síntesis armoniosa?

Esto nos remite a la noción de performatividad de género de Judith Butler. En *El género en disputa* ella aborda la distinción que asume el feminismo al separar sexo de género, y afirma que ambas son construcciones (para ella, el sexo no es biológico o prediscursivo, sino una categoría cultural al igual que la de género). La propuesta de esta autora que más nos interesa es que el género es el resultado de ciertas acciones: “la performatividad debe entenderse, no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2001: 24). El género ocurre performativamente, es decir, como resultado de la articulación de acciones y discursos que a medida que se van reiterando, producen sentido. Por esto no existe un género fijo dentro del que las personas nacen o los cuerpos se catalogan, pues ha dejado de ser “la interpretación cultural del sexo” (2001: 55); ahora “el género es un acto” (2001: 285).

Las propuestas de Butler no son un pilar de nuestro análisis, sólo un sustento a la noción de androginia que hemos propuesto. Gracias a que esta filósofa señala que las ideas tradicionales de géneros que se oponen, femenino/masculino, son construcciones limitadas, abre la posibilidad a que el género sea constantemente resignificado y mute. Si el género es en efecto resultado de una performatividad, de actitudes y discursos reiterativos, ¿es posible la androginia en los tres problemas que hemos mencionado? En Autor, a pesar de que la lengua lo presente como «masculino», en Lispector misma, a pesar de que hablamos de ella como una «autora mujer», y en la escritura misma, pues está en constante movimiento, se resiste a las nociones tradicionales de género y, de manera reiterativa, une y pone a dialogar opuestos.

Diciembre 8 de 2010
*Clarice, me siento al borde de mí misma.
Tal vez me equivoqué al pensar que podía hacer brillar otra luz sobre ti.*

Capítulo II: Un mapa de pulsaciones

Este libro es la sombra de mí.
Clarice Lispector, *Um sopro de vida: Pulsaciones*

En *Um sopro de vida: Pulsaciones*, Clarice Lispector hace explícita su obsesión por sus más íntimas preocupaciones. No pasa por ellas de forma rápida y singular, no las aborda en calma ni fríamente, sino que las exprime numerosas veces, dándoles siempre nuevos significados, conectándolas de múltiples maneras y en ocasiones contradiciéndose. Son preocupaciones que podrían abordarse y pensarse como problemas teóricos, pero ella en su literatura no tiene más remedio que hacerlo como cuestiones personales y vitales.

En primer lugar está el lenguaje. Este elemento atraviesa el corpus lispectoriano de principio a fin y late siempre bajo las demás preocupaciones que se enuncian en nuestro objeto de estudio. El lenguaje como herramienta limitante, como recurso único pero insuficiente para referirse al mundo y como posibilidad de uno nuevo. Del problema del lenguaje se desprende la seducción del silencio, que ya se anunciaba en *Água Viva* y en *A Paixão segundo G.H.* Al ser tan incierto el triunfo del lenguaje como creador, enunciador, contenedor, el mutismo se muestra como opción de calma.

De la mano está el problema de la escritura, del acto de escribir. Como sabemos, el libro se arma a partir de entradas que en ocasiones son diálogos entre Autor y su personaje Ángela, y ambos reflexionan acerca de la acción de escribir constantemente. La escritura, como el lenguaje, se enfrenta al conflicto de la

insuficiencia aún cuando es un impulso inevitable. Además, ambas personalidades se sienten desvanecer tanto al escribir como al considerar dejarlo.

Otra importante preocupación presente en la obra es la del nacimiento, la del soplo de vida. Vamos a ver cómo Autor le da vida a Ángela desde el lenguaje con el temor de que pueda llegar a existir eventualmente por fuera de él. Y a partir de allí encontraremos otra inquietud que es la de Dios: Ángela y Autor hablan de un Dios, lo confunden con el uno con el otro y en ocasiones reflexionan acerca de si existe, de nuevo, solamente gracias al lenguaje. También conoceremos una obsesión con los sueños, que toma un papel principal al ser un concepto al que Lispector hace alusión a la hora de nombrar cada capítulo del libro. Además, Autor y Ángela hablan de un «soñar despierto» y la ensoñación se siente en ocasiones como un fin por alcanzar o una forma de estar en vida.

En este capítulo expondremos profundamente todos estos elementos como ejes de análisis, dejando en claro las múltiples maneras en que se presentan en la obra y su interconexión, esto con el fin de entender *Um sopro de vida: pulsações* como una totalidad y poder proponer una lectura que analice alguno(s) de sus significado(s).

Lenguaje que delira, lenguaje creador

Empezar por el lenguaje no fue una decisión arbitraria. Si bien jerarquizar los elementos de *Um sopro de vida: pulsações* resulta muy complicado, dada su interconexión y la forma en que Lispector transita a través de ellos, la cuestión del lenguaje es primordial en todo el corpus lispectoriano. Es una preocupación explícita

y recurrente; Lispector oscila siempre entre la potencia del lenguaje y el silencio; toda su obra se ve atravesada por esa dualidad, por esa lucha, y por eso funciona como punto de partida.

El libro empieza con una reflexión de Autor acerca de lo necesario que le resulta escribir y del poco sentido que las palabras que escribe han adquirido: “Pero ¿dónde están las palabras? Se agotaron los significados. Nos comunicamos como sordomudos con las manos.” (Lispector, 2006: 14). Siente que el lenguaje ha fallado en comunicar, en transmitir un significado, y que ya no tiene sentido usarlo. Y también considera que la crisis es propia, que no se trata sólo de una insuficiencia del lenguaje como herramienta sino también de una limitación que él mismo tiene a la hora de traducir ideas o sentimientos en palabras:

Quiero que la frase ocurra. No sé expresarme en palabras. Lo que siento no es traducible. Yo me expreso mejor en silencio. Expresarme por medio de palabras es un desafío. Pero no estoy a la altura del desafío. Salen palabras pobres. ¿Y cuál es al fin y al cabo la palabra secreta? No lo sé. ¿Y por qué me atrevo con ella? ¿No lo sé sólo porque no me atrevo a decirla? (2006: 33)

Pero sí se atreve. Autor nos presenta un libro que es “silencioso” pero que “habla en voz baja”, exponiendo así la primera y esencial contradicción de la obra. No se trata de una contradicción que le reste consistencia al libro, sino de una situación en la que se hace evidente lo difícil que es trabajar una y otra vez con palabras que resultan insatisfactorias. Cuando las palabras no son suficientes lo que ocurre es cierta revolución de las mismas, como la pugna postmoderna frente al positivismo convencido de que el lenguaje todo lo nombra. En esta obra, las reflexiones de Autor dan cuenta de ese conflicto mientras que en las palabras mismas late su resolución, o

su respuesta, más bien. Gilles Deleuze nos dice en *Crítica y Clínica* que la literatura es el espacio preciso para que la lengua se resista a ese positivismo y salga de su crisis:

Lo que hace la literatura en la lengua es (...) traza[r] en ella precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa el sistema dominante (1996: 11).

La idea de que la lengua «delira» se acomoda perfectamente en todo el conflicto con el lenguaje que señalamos en *Um sopro de vida: pulsações*. A pesar de que Autor se siente poco útil con el lenguaje, y a pesar de que éste le resulta una forma limitada y pobre de pronunciarse, recurre a él para encontrar sosiego. Es así como crea a Ángela. Ella es sólo gracias a las palabras, existe como lenguaje, pero no lenguaje común y previo al conflicto, sino ese lenguaje que ha devenido delirio, que se ha dilatado y contraído resistiéndose a la razón dominante, un lenguaje que ha cambiado para permitir que Ángela suceda “exactamente en el momento en el que es escrit[a] o leíd[a]” (Lispector, 2006: 20).

A lo largo de la obra, los apartes que se detienen en el lenguaje tienden a pertenecer a Autor mucho más que a Ángela, pues se centran en las posibilidades de crear que da el lenguaje, y es Autor quien se ha valido de las palabras para darle vida a un personaje tras sentir su insuficiencia y fracaso:

Escribo con palabras que ocultan otras, las verdaderas. Es que las verdaderas no pueden denominarse. Aunque no sepa cuáles son las ‘verdaderas palabras’, estoy siempre aludiendo a ellas. Mi fracaso espectacular y continuo prueba que existe su contrario: el éxito (2006: 71).

El saber que en efecto existe una posibilidad de éxito es lo que impulsa la obra hacia el uso continuo del lenguaje. Porque en su insuficiencia reside la certeza de que puede ser suficiente para algo más, porque el lenguaje no complace pero las ansias y la esperanza de que en algún punto lo haga son una motivación. Mientras haya carencia, habrá un impulso casi inerte por suplir vacíos. Y lo más importante es que el vacío al que se enfrenta Autor, ese vacío que nos comunica tan explícitamente, sí empieza a solucionarse con aquello que Deleuze llama delirio. Y precisamente, por ser delirio, resulta inseguro e inestable; prueba que existe un éxito pero no es (todavía) ese éxito.

¿Qué es exactamente esa prueba? Ángela. No es sólo el flujo de pensamientos y palabras, sino la existencia de un personaje lo que demuestra que el lenguaje puede triunfar, puede modificarse, delirar y ser suficiente a la hora de crear algo nuevo. Esto conduce a uno de los problemas esenciales de la obra, pues Autor no sólo crea a Ángela sino que llega a sentir que ella se sale de su control cuando escribe, como si fluyera independiente de él y del lenguaje. Por miedo a que Ángela se le esté desprendiendo es que Autor vuelve a dudar del lenguaje: “una palabra es la mentira de la otra” (2006: 84), pues está usando las palabras pero éstas no le aseguran que Ángela viva sólo dentro de ellas, ni que ella haya existido antes que el lenguaje. Más adelante veremos que se trata también de un problema y una duda acerca de que Ángela sea una simple proyección de sí mismo.

Pero Autor no cesa de manifestar que Ángela existe gracias al lenguaje: “Ángela es sólo un significado. ¿Significado suelto? Ella es las palabras que he olvidado.” (2006: 56). ¿Qué es el significado? ¿Significado de qué? Si recordamos el

texto de Alcira Saavedra en el que nos explica el giro lingüístico postmoderno y la forma en que la pregunta por el ser del lenguaje conduce a su existencia independiente, podemos afirmar que en esta obra de Lispector hay una independencia maravillosa del lenguaje, pues ya no está hermanado con las ideas ni los contenidos que lo anteceden y ya no se trata como una herramienta que los designa. Puede existir algo que es solamente significado en tanto tiene una vida, porque ese significado no tiene que referirse a un mundo anterior:

Sin contar con la idea ni con el contenido, el lenguaje se clausura en su propio hecho y revela su principio circulatorio y configurativo del sentido. En esa clausura autoreflexiva que encierra la significación en sus probabilidades articulatorias, el lenguaje significa en sí mismo y en el vacío, –en el acto, sin sustancia y sin objeto, sin más– en la sola certeza de ser significante y en la sola evidencia de que eso es significativo. (Saavedra, 2002: 19)

Gracias a la figura del personaje creado es posible insistir en la crisis del lenguaje de una manera más íntima y vital, que nos conduce a esto que afirma Saavedra y a la certeza de que un nuevo significado propio solamente de las palabras es posible: “Yo no existiría si no hubiese palabras. Ángela parte del lenguaje a la existencia. Ella no existiría si no hubiese palabras.” (Lispector, 2006: 80). Así, podemos proponer la polaridad de «lenguaje insuficiente» frente a «lenguaje creador», porque la inseguridad ante el lenguaje persiste pero la reflexión sobre su naturaleza y potencia excede esa inseguridad: Ángela debe su existencia a las palabras de Autor, quien no ha dejado de dudarlas, pero tenemos la muestra de que hay posibilidad de vida que es nueva y –como en *Água Viva*– no necesita de lo que es anterior al lenguaje.

A pesar de lograr esto, de ser una forma de dar vida, el lenguaje se mantiene en toda la obra como una cuestión conflictiva frente a la cual es muy difícil asumir una posición fija. Autor y Ángela desconfían de él, lo sienten limitante: “¿Yo reducida a una palabra?” dice Ángela, “Pero ¿qué palabra me representa? Una cosa sí sé: yo no soy mi nombre.” (2006: 122); y Autor piensa “...para mi mejor pensamiento no se encuentran palabras.” (2006: 77). Pero siguen valiéndose de él para expresarse, reflexionar y crear. El hablar de la insuficiencia del lenguaje desde el mismo lenguaje es una de las cuestiones más delicadas de la obra, porque si “no hay palabras puras en sí mismas” (2006: 134) ¿se nos está transmitiendo sólo un atisbo de la totalidad del problema? Tal vez lo que ocurre es que se nos está haciendo aún más evidente que sin la insistencia del conflicto no hay energía suficiente para intentar salir de él y, así, crear.

Silencio que da vida

La cuestión del soplo de vida es primordial por el título mismo de la obra, que de entrada nos remite al Dios judeocristiano que sopló en el cuerpo de barro del primer hombre para darle la vida. En una primera lectura se torna ya evidente que el nombre de la obra es tal porque Autor está dando vida a Ángela, pues él está en una situación de urgencia, que ya evaluamos, que lo llena de ansias por hacerlo: “Escribo para hacer y para hacerme existir. Desde niño busco el soplo de la palabra que da vida a susurros” (2006: 92). Sin embargo, tenemos que volver a la insuficiencia del lenguaje para entender el motor de ese brindar vida, pues las ansias de Autor tienen su raíz en la crisis del lenguaje. Y gracias a que esta crisis se da en el marco de la

Postmodernidad, reacción que reconoce la potencia del lenguaje, podemos pensar el lenguaje en *Um sopro de vida: pulsações* como lo hace Deleuze con la literatura:

Cuando la lengua está tan tensada que se pone a balbucir, o a susurrar, a farfullar..., todo el lenguaje alcanza el límite que dibuja su exterior y se confronta al silencio. Cuando la lengua está tensada de este modo, el lenguaje soporta una presión que lo remite al silencio. El estilo –la lengua extranjera dentro de la lengua– se compone de estas dos operaciones, o entonces tal vez haya que hablar de no–estilo, como Proust, de los ‘elementos venideros que un estilo que no existe’. El estilo es la economía de la lengua. Cara a cara, o cara contra espalda, hacer balbucir la lengua, y al mismo tiempo llevar el lenguaje a su límite, a su exterior, a su silencio. (Deleuze, 1996: 179)

La confrontación con el silencio es el punto clave que impulsa la vida dentro del lenguaje. No se trata solamente del delirio y el balbuceo, sino también del extremo que lo desarticula, extremo que admite repeticiones, incoherencias hasta llegar al umbral del silencio y permitir luego una explosión de vida.

Antes pensábamos que Autor y Ángela se referían al silencio porque querían acercarse a una esencia incommunicable de las cosas o afirmar la existencia de cosas inefables, “cosas que no tienen nombre y que tal vez nunca lo tendrán.” (Lispector, 2006: 65). Pero el silencio es una posibilidad que está allí para olvidarse de un lenguaje inútil y también para aproximarse a las cosas y su centro, para descubrir aquellas que no han sido manchadas aún por las palabras que sólo designan. Hay un nuevo lenguaje, ese del que nos habla Deleuze. En ese lenguaje es posible lo que Ángela en un momento afirma: “Sé crear silencio” (2006: 53). ¿Son los espacios entre palabra y palabra, silencio?, ¿o se trata de un momento anterior a la nueva vida? Cerca del final de la obra, Autor nos responde: “Callarse es nacer de nuevo” (2006:

144). Ángela y él sienten el lenguaje como carente de pureza pero no tienen más remedio que usarlo. La posibilidad de optar por el mutismo es muy real, pues ambos reflexionan acerca de ese significado que es un núcleo innombrable, un centro que tal vez sólo se puede aprehender en silencio: "...mi nombre íntimo es cero" (2006: 122), dice Ángela. Pero es posible que se trate de lo que dice Deleuze. Es posible que la potencia que ahora le reconocemos al lenguaje sea realizable sólo cuando muta completamente, cuando se enfrenta con cercanía a la ausencia de sí. Nos acercamos, acaso, a ese «cero» de las cosas cuando el lenguaje ha delirado hasta el punto del silencio, cuando se ha transformado de verdad y puede no nombrar el cero, sino darle una nueva forma de vida que es sólo palabra.

Palabra de Dios

La vida misma se cuestiona en *Um sopro de vida: pulsações*. Ya vimos que la vida se da, se sopla a través del lenguaje delirante y próximo al silencio, pero sigue siendo una vida de la que se duda; no explícitamente, pero sí en el conflicto que surge a raíz de la noción de Dios. Durante las primeras páginas, la noción de Dios es algo que podemos intuir desde la lectura por las referencias constantes al soplo de vida. La reflexión explícita alrededor *Él* ocurre más adelante, cerca del final, y proviene principalmente de Ángela. Ella cree en Dios así: "Dios no ha sido hecho para nosotros. Nosotros hemos sido hechos para Él. El camino, aunque Él no cuide de nosotros, es adorarLo y en las peores circunstancias tener el corazón pleno del placer de hacerLe alabanza" (Lispector, 2006: 121). Ella lo adora y le quiere pedir perdón. Está segura de que con Él no hay soledad: "Ya no estaba sola: me había encontrado

en la compañía íntima y fulgurante de Dios” (2006: 132). Autor, por su parte, no tiene fe. Llega a afirmar, de hecho, que Dios es algo que inventó: “Yo inventé a Dios y no creo en Él. Es como si escribiese un poema sobre la nada y me viese de repente encarando frente a frente la propia nada” (2006: 121), ¿lo inventó para Ángela? Para Autor, Dios es en ocasiones una ficción a la que Ángela no ha sabido aproximarse: “Ángela llama Dios a todo lo que no entiende. Venera lo Desconocido” (2006: 133). Ella llega a un estado de éxtasis y unión con Dios que la ilumina plenamente, a lo que Autor dice: “Lo que Ángela desconoce la ilumina y la domina más que aquello que conoce. No es un conocer con consecuencias. En realidad, no sabe qué hacer con lo que conoce.” (2006: 134). Inmediatamente después de esto, Ángela dice “Hoy sentí algo absolutamente terrible. Sentí que Dios no me comprende.” (2006: 134). Aquí es que la noción de Dios toma una nueva forma y nos lleva a preguntarnos lo mismo que Autor se pregunta: “Cuando Ángela piensa en Dios, ¿se refiere a Dios o a mí?” (2006: 120). Se empiezan a deshacer los límites entre las personalidades²⁸ y la concepción que tienen todos de los otros: en primera estancia está Clarice Lispector, quien escribe sobre un Autor quien a su vez escribe sobre su personaje Ángela, ¿es Lispector Dios para Autor? Y más importante, si Autor duda de lo que es Dios para Ángela, ¿estará admitiendo que también es Dios?

Esta posibilidad de saberse Dios contrasta con las reflexiones que Autor tiene ocasionalmente acerca de uno en el que sí cree. La contradicción está en que él afirma haberlo creado y se queja de la forma en que Ángela lo venera, y luego habla

²⁸ Profundizaremos en esto más adelante, en *Autobiografías* (pág. 61).

de Él como si, al igual que ella, creyera en su poder y grandeza: “Dios es como la música: colma el ser” (2006: 126); “Dios es el tiempo” (2006: 124).

La noción de Dios es, como casi todo en *Um sopro de vida: pulsações*, muy ambigua, por lo que problematiza también esa vida creada en las palabras que señalábamos en el apartado anterior. Cuando cada uno de los dos personajes habla de Dios, está hablando de algo diferente a lo que habló en la página anterior, y también de algo distinto a lo que concibe el otro. Cuando Autor crea a Ángela intuye que ella lo ve a él como Dios, pero él no está seguro de serlo. La idea de Dios puede convertirse en alusión a su presencia, a su nombre, a su «vida»: “Yo llamo a Dios como él quiere ser llamado. Es así: abro la boca y dejo, para llamarlo, salir de mí un sonido. Este sonido es sencillo. Y tiene que ver con el soplo vital. El sonido se limita a ser sólo: Ah...” (2006: 135). Es como si esta obra estuviera, también, dándole vida a Dios, creándolo de nuevo desde el lenguaje y presentándolo, a veces, en Autor. El dar vida a través del lenguaje es un acto digno de esa fuerza omnipotente que es Dios, por lo que Autor deviene Dios y se crea a sí mismo como tal, porque “la escritura es inseparable del devenir; escribiendo se deviene–mujer, se deviene–animal o vegetal, se deviene–molécula hasta devenir imperceptible” (Deleuze, 1996: 5). Es pertinente señalar que esta idea de Deleuze hace parte de un capítulo llamado *La literatura y la vida* en *Crítica y Clínica*; ¿si Autor deviene Dios, será posible que esté también buscando su vida? ¿Y qué hay de Lispector misma?

Escribir para nacer

“Tengo miedo de escribir. Es tan peligroso. Quien lo ha intentado lo sabe” (Lispector, 2006: 15). El miedo de Autor por el acto de escribir viene, en parte, del problema con el lenguaje que mencionamos anteriormente, pero es un miedo que se fortalece también por lo necesario que le resulta escribir: “Escribo porque lo necesito. Si no, ¿qué haría de mí?” (2006: 91). Sentarse a ordenar palabras, a traducir sentimientos e ideas en escritura es natural y de alguna manera necesario para él; no puede evitarlo pero le causa pavor porque no encuentra satisfacción en hacerlo. Dada la insuficiencia del lenguaje, escribir se siente vacío y limitante, y él teme estar entregándose a una suerte de sinsentido del que no va a poder salir. “Soy un escritor que tiene miedo de la celada de las palabras: las palabras que digo esconden otras: ¿cuáles? Tal vez las diga. Escribir es una piedra lanzada a lo hondo del pozo” (2006: 15). Para Autor no hay seguridad en la escritura. Y ese es el problema del lenguaje, sobre el cual ya hemos vuelto, pero evidentemente hay otro: el del acto en sí de escribir. Para él no se trata solamente de un impulso vital; a medida que avanza el libro notamos que se trata también de un padecimiento, de un sufrir insoportable, de una manera tortuosa de vivir que parece ser la única opción: “El resultado fatal de que yo viva es el acto de escribir.” (2006: 16). Si al vivir tiene necesariamente que escribir, es porque se trata tal vez de una suerte de ciclo en el que él deviene Dios al dar vida a Ángela y está, así, intentando estar él mismo en vida también.

En cuanto a Ángela, vemos que también reflexiona muy profundamente acerca de su necesidad de escribir y está de acuerdo con Autor cuando afirma que “Escribir puede enloquecer a las personas” (2006: 53). Ambos lo tratan como un tema

sumamente delicado, que puede lastimar si se hace compulsivamente pero también si se abandona: “Ángela (...) cree que dejar de escribir es dejar de vivir” (2006: 48) porque, como nos decía Deleuze, en la escritura es que se deviene, en la escritura es que se vive, y Autor heredó a su personaje esa necesidad de vivir.

Vemos que la idea de escritura se mantiene en constante contradicción y confusión a lo largo de toda la obra, y las escrituras mismas del texto, lo que Autor y Ángela dicen tan pasionalmente, se ve refutado luego en otros apartes. Ocurre, por ejemplo, cuando después de afirmar que escribe “para aprender”, Autor dice: “Nunca he tenido vocación para escribir: lo que me fascinó desde pequeño fue el número. Si ahora tomo notas, diaria y torpemente, es porque mi mujer no vale para conversar” (2006: 75). En este momento Autor escribe porque no hay algo más a lo que se pueda dedicar, trata el acto como una distracción y olvida que ya nos ha mencionado que “escribir es recinto sagrado en el que no tienen entrada los infieles” (2006: 21). Si es tan sagrado, si “escribiendo me libro de mí y puedo entonces descansar” (2006: 21), ¿por qué lo hace parecer una simple distracción? Parece que es porque no tiene consciencia plena de que está viviendo mientras escribe, de que está naciendo. Tal vez, como no hay un resultado definitivo y estable que siga al acto de escribir –ni siquiera Ángela–, el acto mismo parece su fin, la vida misma es el fin. Esto último es muy importante porque Autor en muchas ocasiones parece estar respondiendo afirmativa pero indirectamente a esta pregunta: “Escribiré al aire y sin responder a nada pues soy libre.” (2006: 68); “Al escribir no pienso en el lector ni en mí: en ese momento soy, pero sólo para mí: soy las palabras propiamente dichas.” (2006: 90). En Autor está puesta esa dualidad que duda de la escritura, la esperanza de crear con

el lenguaje y su opuesta esperanza de que sólo utilizarlo sea suficiente. Es posible que la potencia del lenguaje haya conducido a la creación de Ángela, y que la acción de trazar palabras sobre el papel, centrándose en su riqueza vertical y profunda y no en la posibilidad de narrar algo lineal, haya conducido al devenir nueva vida para Autor. Pero ese devenir es ad infinitum, es puro presente inagotable. La obra misma nos responde ambiguamente: “Escribir es un interrogante. Es así: ?” (2006: 16).

Autobiografías

El lenguaje creador, el lugar de Dios dentro de él y el dar vida han hecho brotar repetidamente la difícil diferenciación e independencia de Autor y Ángela, y tal vez de Lispector misma. Vamos a ver cómo los límites entre Autor y Ángela son siempre ambiguos. En primer lugar, ambos convergen una y otra vez en ideas acerca de la escritura, tanto que a veces resulta complicado encontrar diferencias en sus posiciones. Sabemos que las hay solamente porque Autor habla con propiedad de Ángela y de su forma de escribir:

El procedimiento que Ángela usa para escribir es el mismo que se cumple en el acto de soñar: se van formando imágenes, colores, actos, y sobre todo una atmósfera de sueño que parece un color y no una palabra. Ella no sabe explicarse. Lo único que sabe es hacer y hacer sin entenderse. (2006: 110)

También encontramos apartes en los que Ángela habla de lo que ansía, de lo que quiere que sea su escritura y de la forma en la que quisiera hacerlo: “Querría que mi escritura fuese rica. Usar palabras que brillasen mojadas y fuesen peregrinas” (2006: 107), pero Autor siempre encuentra algo negativo en su escritura, la considera

inmadura a la hora de escribir, muy joven: “Ángela está llena de prepalabras y desvaídas visiones auditivas de ideas. Mi trabajo es cortar su balbuceo y dejar anotado sólo lo que consigue con al menos tartamudear.” (2006: 118). Esa posición de Dios, de autoridad que controla, es lo que nos traza una débil línea entre ambos.

En segundo lugar, está el hecho de que sabemos que él la inventó y la va a utilizar por necesidad: “Me he elegido a mí y a mi personaje, Ángela Pralini, para que yo pueda entender tal vez, a través de nosotros, esa falta de definición de la vida” (2006: 20), pero en ocasiones tienen ideas tan similares que nos obligan a preguntarnos si se trata más bien de un simple alter ego: Autor dice “Siento que no estoy escribiendo todavía” (2006: 16) y más adelante: “Si realmente pudiese escribir, Ángela apuntaría ideas en bruto: es incapaz de dirigirse a un lector posible por la falta espontánea de orden que usa para escribir este libro.” (2006: 112). Para él, ambos están en proceso de escribir, ambos se están dedicando a una «casi escritura», a ese acto que es puro presente y, como propusimos, es también vida.

Cuando como lectores empezamos a dudar de lo que Ángela realmente es, Autor mismo lo hace: para él, “Ángela parece algo íntimo que se ha exteriorizado. Ángela no es un «personaje». Es la evolución de un sentimiento. Una idea encarnada en el ser” (2006: 29), cuando un par de páginas antes se había dirigido a ella diciendo: “Y una vez que recibí el soplo de vida que hizo de mí un hombre, soplo en ti que te vuelves un alma” (2006: 27).

Hay una contradicción, pero más adelante Autor afirma: “Ángela y yo somos mi diálogo interior: converso conmigo mismo. Ángela es mi interior oscuro...” (2006: 70), demostrándonos de nuevo que es bastante difícil separarlos porque ya vimos

que Autor es Dios al dar vida y, como tal, pasó a Ángela rasgos propios. “He descubierto por qué soplé en la carne de Ángela: fue para tener a quién odiar. La odio.” (2006: 126). La tensión que en ocasiones sentimos entre ellos parte de actitudes que de alguna manera comparten, de características que Autor tal vez no sabe que tiene, o que había ignorado hasta entonces. Podría ser que al soplar en Ángela dio también vida a algo nuevo en su interior.

Es importante señalar que en una parte de *Um sopro de vida: Pulsações* Ángela empieza a hablar acerca de sus escritos y menciona como propios algunos libros que Lispector publicó a lo largo de su vida. Esto hace parte de *Libro de Ángela*, el último capítulo o porción de la obra. Para este punto hay una importante unión entre Lispector, Autor y Ángela, y los niveles de ficción se confunden entre sí aún más. Ángela dice: “En mi libro *La ciudad sitiada* hablo indirectamente del misterio de la cosa. La cosa es un animal especializado e inmovilizado. Hace años también describí un armario (...). En *El huevo y la gallina* hablo de la grúa” (2006: 100). *La ciudad sitiada* es una obra publicada por Lispector en 1949 y *El huevo y la gallina* un cuento publicado en una colección llamada *La legión extranjera*. Además, cuando dice que describió un armario puede estar refiriéndose al armario con cuya puerta la protagonista de *A paixão segundo G.H.*, uno de los libros más representativos de Clarice, mata a la cucaracha.

Con todo lo anterior expuesto podemos volver sobre una propuesta que hacíamos en la Introducción: los niveles de ficción que intuíamos de entrada se organizarían no en un pirámide, sino en una suerte de esferas concéntricas. Así, esta obra puede abordarse como autobiográfica en la medida que hay un constante

movimiento de Autor y Ángela, él en una esfera que contiene la de Ángela, y ambos contenidos en la esfera de Clarice. Esa relación concéntrica de los tres podría ser también como un rizoma. Recordemos la introducción a *Mil Mesetas*, donde Gilles Deleuze y Félix Guattari proponen un modelo de organización de elementos que los sitúa a todos en un mismo nivel, interconectados como raíces que se afectan mutuamente y no llegan nunca a ser lineales o jerárquicos sino más como una constelación. Si Clarice, Autor y Ángela son como una interconexión de raíces, no hay un punto central del que parten, no hay un centro inicial. Si encontramos un punto entre la noción de esferas concéntricas y la de rizoma, podemos afirmar que las tres personalidades que tenemos están íntimamente unidas y desafían la noción de autobiografía en dos niveles: primero porque permiten fugas, porque desplazan rasgos de sí a los demás, porque hacen delirar el lenguaje y evitan así su separación clara en tres «seres» independientes. Y en segundo lugar porque ya tenemos en claro que el lenguaje no es referencial. Clarice Lispector escribió con la inquietud de que las palabras explotaran su potencia, con la urgencia de dar vida, entonces no las está utilizando para comunicar su vida propia ni para dar cuenta de sus vivencias anteriores. Lo que está haciendo es una nueva forma de biografía, tal vez logrando que su vida –como la de Autor– siga en proceso de acontecimiento, continúe dándose dentro del lenguaje. Por esto no es tan fácil afirmar que *Um sopro de vida: pulsações* es una obra que trata de la propia biografía de la autora, porque en la concepción clásica de esta categoría se asume que el lenguaje se limita a hacer un simple recuento de los hechos y las reflexiones de quien escribe. Y esta obra no recuerda; esta obra crea. Y como no podemos separar a las tres personalidades

implicadas, es como si estuviera permitiendo una vida que se ramifica como un rizoma, que se desplaza y vuelve, por lo que es naturalmente múltiple, variable, pero en esencia una.

Estar siendo sin llegar a ser

El rizoma funciona también como explicación de la androginia que mencionábamos en el capítulo anterior. En ese –digamos– triángulo conformado por Lispector, Autor y Ángela, encontramos un personaje «masculino» y dos «femeninos», pero nos cuesta diferenciarlos en estos dos géneros porque se trata de elementos que se encuentran en un mismo nivel, que comparten posiciones y rasgos de personalidad y estilo. Es importante que Lispector haya decidido presentarnos un Autor masculino, pues de entrada pudimos pensar que quien crea, quien escribe, es quien más en común llega a tener con nuestra autora. Esa tenue diferencia de géneros opuestos tradicionales, posible además en portugués y no en todas las lenguas, parece ser una sutil resistencia a los roles fijos de género. Si recordamos lo que esbozamos anteriormente sobre los argumentos de Butler, podemos aplicar su propuesta de que el género es en efecto una construcción cultural. Los roles que se le imponen a las personas a raíz de su biología son eso exactamente: imposiciones antinaturales. Butler tiene razón: los rasgos que se consideran propios de cada género no son fijos, no deben imponerse y no le pertenecen; no hay géneros naturales. Y Lispector no llega a esto explícitamente pero sí entre líneas, con la sencillez de evidenciar lo común a Autor y Ángela. Como nos dice Bachelard acerca de lo andrógino, ella une

opuestos armoniosamente, es decir, hermana lo que tradicionalmente se piensa como géneros/sexos opuestos y les permite ocurrir en unión.

Como la performatividad de género es “la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2001: 24), la ambigüedad de los límites entre lo que dice Autor y lo que dice Ángela es una puerta a una nueva propuesta de género. Ya vimos que en sus reflexiones dudan de sí mismos y se confunden con el otro constantemente, pues se trata de una personalidad andrógina: “Ángela y yo somos mi diálogo interior: converso conmigo mismo. Ángela es de mi interior oscuro: ella, sin embargo, sale a la luz” (2006: 70).

Siguiendo lo que el texto nos dice, y recordando a Sáenz de Tejada, podemos señalar entonces que la crítica que suele inscribir a Lispector en una esfera de escritoras feministas podría llegar a estar equivocada, sobre todo en lo que respecta a *Um sopro de vida: Pulsações*. Sus reflexiones sobre la vida no responden a una actitud de mujer que se está descubriendo como mujer y dentro de su rol femenino. Y la falta de definición e independencia de sus dos personajes nos propone que no sólo están unidos en una constelación, sino que además sus rasgos biológicos no son relevantes ni un argumento para distanciarlos. Se trata de abordarla, con cuidado, desde una teoría general del género y no desde la especificidad radical del feminismo.

Es importante pensar lo andrógino no solamente como un constante cuestionar de los géneros fijos, ni un simple punto medio entre femenino y masculino. Lo andrógino corresponde a Autor, a Ángela y a Lispector porque en su constante devenir están siempre adquiriendo rasgos del otro, se comparten a sí

mismos y son siempre en el presente, nunca llegando a una definición total de sí mismos:

El género es una complejidad cuya totalidad se posterga de manera permanente, nunca aparece completa en una determinada coyuntura en el tiempo. Así, una coalición abierta creará identidades que alternadamente se instauren y se abandonen en función de los objetivos del momento; se tratará de un conjunto abierto que permita múltiples coincidencias y discrepancias sin obediencia a un *telos* normativo de definición cerrada. (Butler, 2001: 70)

Como andróginos, Autor, Ángela y Lispector misma no van a llegar nunca a concluir su estar-siendo, no se mantienen en constante movimiento para alcanzar un fin determinado. De eso se trata su androginia, que es lógica después de haber visto que funcionan como unidad y resulta además muy propia de la escritura de Lispector en general, pues no es común encontrar personajes o situaciones a lo largo de su obra que logren completarse, ni que añoren fijarse o encontrar un estado culmen por alcanzar.

La cuestión del género está apoyando nuestra idea del nacimiento, nuestra concepción del soplo de vida, pues tiene esa misma característica de ocurrir mientras es enunciada, de estar en constante acontecimiento. Y así también es la escritura misma de la obra. Estamos muy lejos de la insistencia de Cixous en que la mujer debía explorarse a sí misma, escribir desde su cuerpo y definir su identidad femenina. Lispector escribe en una constante revolución, en un ir y venir incesante como el de las olas, que llevan en sí, siempre, algo de la anterior. Aquí nos deshacemos de la noción de opuestos y acogemos posibilidades no excluyentes, elementos de un rizoma. Gracias a esta apertura es que no es necesario pensar a

Autor como «otra cara» de Lispector, el lado oculto, sino una de las tantas formas de su ser, al igual que Ángela con respecto a ellos dos. La forma en la que el texto habla, a pesar de estar separando a Ángela y Autor en apartes con sus nombres, no llega a diferenciar claramente personalidades independientes. En ocasiones ambos coinciden en reflexiones, se responden indirectamente o continúan con la idea del otro como si toda la obra fuera un flujo de consciencia único:

Autor

Siento que hay un dedo que me señala y me hace vivir al borde de la muerte. ¿De quién es ese dedo?

Ángela

Sí. Un dedo sangriento me señala. Me estremezco. ¿Será el dedo de la muerte? (Lispector, 2006: 146)

Ángela y Autor son andróginos, el lenguaje de Lispector es andrógino y el lector que necesitan es andrógino. Si hay un olvido de las concepciones tradicionales que congelan a la mujer en un rol femenino y al hombre en un rol masculino, se olvidarán también otros discursos paralizadores, para permitir un «estar siendo sin llegar a ser» constante en la obra y su lectura.

En primer lugar, Ángela y Autor son andróginos porque, como ya vimos, el idioma se refiere a ellos como pertenecientes a sexos que se tomarían como opuestos, pero resultan parte de una misma unidad. En segundo lugar, ocurre que están viviendo en el texto ese estar siendo que es andrógino pero que también aspira a la androginia, porque “Clarice Lispector’s narratives suggest that androgyny is the natural state of the human being, the state that society divides, via gender, in two definite halves. This explains the anxiety, lack of identity and quest for self-

awareness that most of her characters present” (Sáenz de Tejada, 1994: 46)²⁹. Ángela y Autor están siempre inquietos por la falta de definición que tiene su vida, angustiados por no saber con exactitud quién es el otro, y regidos por un impulso vital por escribir. Según Sáenz de Tejada, estos sentimientos son propios de esos seres que se saben andróginos, que esperan escapar la imposición de un género, y están en busca del centro que es estar siempre ocurriendo: “Todas las palabras aquí escritas se reducen a un estado siempre actual que llamo ‘estoy siendo’ (Lispector, 2006: 72).

Las palabras que componen la obra no se rigen por paradigmas usuales de significado, ni sintaxis completamente «coherentes». El texto es a veces desordenado, repite apartes, juega con los tiempos verbales, en general transita todas las posibilidades y se comporta de forma propia, una forma que concilia opuestos y niega las imposiciones polarizantes que frenan. Esta característica andrógina llega también al acontecer de un lenguaje que es mayor potencia, pura posibilidad de nacimiento: “Me gusto un poco porque soy astringente. Y emoliente. Y camagüira. Y vertiginosa. Y estrepitosa. Sin hablar de que soy bastante estrógena. Debajo de un botón ton ton, había un ratón ton ton... Dios mío, qué infeliz soy. Adiós, Día, ya anochece. Soy niña de domingo (Lispector, 2006: 49). Podemos verlo más explícitamente en este aparte: “Sé hablar una lengua que sólo mi perro, el preciado Ulises, querido señor, entiende. Es así: dacleba, tutibán, citicoba, letubán. ¿Yoyu leba, leba yan? Tutibán leba, lebayán. Atotoquina, cefirán. ¿Jetobabe? Jetobán”

²⁹ Las narrativas de Clarice Lispector sugieren que la androginia es el estado natural del ser humano, el estado que la sociedad divide, a través del género, en dos mitades distintas. Esto explica la ansiedad, carencia de identidad y búsqueda por una consciencia de sí mismo que muchos de sus personajes presentan.

(Lispector, 2006: 58). La androginia es ese ritmo pulsante de una nueva forma de usar el lenguaje, que está permitiendo que en un instante acontezcan fenómenos. Hay un recurrir a lo puramente fonético y rítmico, un escapar del lenguaje como colección de palabras ya establecidas que le da un giro a su materia prima, sin perder de vista aquella motivación de *estar escribiendo* para producir chispas de vida.

Finalmente, es importante anotar que ese carácter de constante ser que es la androginia también es algo que el texto exige de nosotros como lectores. La obra no permite un lector pasivo que permanezca a la espera de la narración de una historia, sino un lector activo que se mantenga al ritmo de la obra y que comprenda que no encontrará acciones en ella sino que se enfrentará a un ocurrir de sentido que es simultáneo a la lectura. Así, este lector será también un individuo capaz de aceptar que en una obra ocurran contradicciones, repeticiones e inconsistencias, porque como lo que la constituye es el instante, sólo importa el tiempo presente, lo que brota mientras se lee (y lo que brotó mientras se escribió).

La interconexión rizomática podría incluso jugar con la figura del lector en su interior. Como lo creado en el lenguaje ocurre en ese instante en el que es escrito, vuelve a ocurrir, ratifica su estar-siendo, en el momento en que el lector lo lee y logra que vuelva a acontecer. Pero esto sólo sería posible con la condición que mencionábamos anteriormente: esa actitud análoga a la andrógina de un lector que estando en el mundo puede permitir que aquellas otras realidades *sean* gracias a que se mueve con la obra, respeta sus erróneamente llamadas inconsistencias, admite su forma vertical, densa y propositiva, y comprende que puede estar al mismo nivel de

Ángela, Autor y Lispector, todos como finas ramas o elementos de un mismo rizoma, todos necesidades y consecuencias de esa vida que estalla en cada instante.

La necesidad del instante

El «estar en constante acontecimiento» exige un tiempo que no se permite la duración. Como veíamos gracias a las ideas de Kojima y Bachelard, el instante es la noción precisa para ubicar todo aquello que está siempre ocurriendo y, asimismo, la ausencia de una narración, de un fluir de hechos que se cuentan. En primer lugar, vemos que para crear a partir del lenguaje y explotar su potencia se exigen nuevas configuraciones literarias, nuevos tiempos que permitan a la palabra dar vida; los instantes:

(...) entramos a la dimensión del encuentro con los fenómenos puros y descubrimos un mundo nuevo completamente diferente (...). En la dimensión de los fenómenos puros, la Nada horizontal posee el contenido más rico, a partir del cual cada fenómeno se convierte intuitiva y hermenéuticamente en un hecho (ocurrencia) (Kojima, 1987).

Si recordamos la diferenciación que hace Kojima entre fenómenos y cosas, podemos hablar de *Um sopro de vida: pulsações* como una obra compuesta por fenómenos. Esos fenómenos son acontecimientos que sólo se dan en el tiempo que brota, que está siempre a punto de estallar en su verticalidad. Los fenómenos en esta obra de Lispector se dan de dos maneras: principalmente cuando hay vida, cuando desde el lenguaje acontece Ángela y gracias a la escritura acontece Autor. Ambos encuentran vida en las palabras y lo están haciendo constantemente, como si se tratara de una sucesión de instantes independientes que son siempre presente. La segunda forma

en que los fenómenos se dan en la obra es un poco más sutil y hay que escarbar el texto para encontrarla. Se trata de apartes en los que Ángela hace una descripción de sensaciones y objetos puramente contemplativa y presente. De manera similar a un haikú, estas descripciones son un acontecer instantáneo y como lectores las sentimos en vida como fenómenos, sensaciones, sentimientos, presencia de objetos...:

Caja de plata

¿Nunca has sentido pena por un objeto? Tengo una caja de plata de tamaño mediano y la compadezco. No sé qué me hace entender la soledad y el castigo de la eternidad en ese silente objeto inmóvil. No pongo nada dentro de la caja para librarla del peso.

Y la tapa pesada encierra el vacío. Siempre le pongo flores cerca para que suavicen la vida-muerte de la caja... (Lispector, 2006: 108).

Aunque no estamos frente al lenguaje breve y conciso de la poesía más pura, sí estamos frente a instantes. Bachelard dice en su ensayo:

La poesía (...) en un breve poema, debe dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo. Si sigue simplemente el tiempo de la vida, es menos que la vida; sólo puede ser más que la vida inmovilizando la vida, viviendo en el lugar de los hechos la dialéctica de las dichas y de las penas. Y entonces es principio de una simultaneidad esencial en que el ser más disperso, en que el ser más desunido conquista su unidad (Bachelard, 2002: 93).

La simultaneidad esencial de la que habla está en *Um sopro de vida: Pulsações* aunque no se trate de un breve poema. Esta obra, que es prosa, logra salirse del tiempo común de la vida para permitir el acontecimiento de fenómenos desde el puro

lenguaje mientras evita la narración de cualquier acción. Es importante la potencia del lenguaje de la que hablamos previamente y el manejo que Lispector le da hasta el extremo del delirio. Para Deleuze, dicho manejo cambia algo en el lenguaje y lo conduce a una confusión con el habla (debido al balbuceo que es consecuencia del uso particular que se le da): “Si la lengua se confunde con el habla es tan sólo con un habla muy especial, un habla poética que efectúa toda la potencia de bifurcación y de variación” (Deleuze, 1996: 172). Visto así, el lenguaje propio del instante es en efecto poético, pero la brevedad y el espacio del poema que señala Bachelard no se requieren para que exista, sólo su posibilidad de crear y dar vida, su poder. *Um sopro de vida: pulsações* sería entonces un montón de instantes que están en un constante estallar, en los que ocurre la vida y se dan fenómenos una y otra vez, sin ser duraderos.

La forma misma de la novela nos conduce a esta conclusión sobre el instante. A pesar de que se trata de páginas y páginas que se leen en un tiempo que fluye, no hay nada en su forma que sugiera duración. El tiempo verbal que predomina es el presente, que da cuenta muchas veces de lo que está siendo en ese momento u ocurrió ya en otro instante, o que se usa para manifestar añoranzas o deseos:

Mis raíces están en la tierra y desde ella me yergo desnuda.

Cascada – caída de agua.

Quiero un gran panel heroico en el que yo literalmente me esparza. Necesito grandeza y olor a hierba. Salgo de mis abismos con las manos llenas de esmeraldas frías, topacios transparentes y zafiros orquidáceos.

Soy un clarinazo vibrante de cristal. (Lispector, 2006: 56)

Por esto es que hay muchos momentos en los que, después de apartes así, lo que sigue no se conecta completamente. No hay un diálogo constante que conduzca a que evolucione una historia, ni se desarrollan ampliamente las ideas de cada apartado, pues cada uno, e incluso cada frase, puede ser en sí un instante en el que sólo están siendo imágenes o sensaciones.

Cuando hay usos del pasado o del futuro son muy breves y precisos, propios de un instante en el que tal vez se recuerda, pero nunca se cuenta nada ni se sugiere evolución de acciones. La forma en que está escrita la obra encarna lo que significan sus palabras. El manejo extremo y rico del lenguaje, las pocas conexiones causales o lineales de los diálogos, las profundas y meticulosas descripciones que hacen Autor y Ángela, la forma indirecta en la que se dirigen al otro e incluso el uso de neologismos e incompletudes sintácticas son centrales y necesarios en el acontecer propio de los instantes:

Yo, gacela despavorida y mariposa amarilla. No soy más que una coma en la vida. Yo que soy dos puntos. Tú eres mi exclamación. Yo te respírome.

Oblicua soy, como el vuelo de los pájaros. Intimidada, sin fuerzas, sin esperanza, sin avisos, sin noticias –tiemblo–, toda trémula. Me espío al sesgo.

Qué esfuerzo hago para ser yo misma. Lucho contra la marea en una nave donde sólo caben mis dos pies en un frágil equilibrio en vilo.

Vivir es un acto que no he premeditado. He brotado de las tinieblas. Yo sólo soy válida para mí misma. (Lispector, 2006: 36)

A excepción de la introducción, la obra podría incluso leerse en cualquier orden, pues no hay un progreso de acciones, sólo instantes en los que Ángela está viviendo. Como se trata de fenómenos, instantes, vivencias, probablemente es posible llegar a

la obra en cualquiera de sus páginas, porque se trata de una sucesión de instantes que es completa y reitera la vida, pero cuyos fragmentos pueden también significar así no estén rodeados de otros.

¿Soñar despierto?

El soñar atraviesa la obra de una forma muy sutil. Lo encontramos en contados apartes en los que Autor y Ángela reflexionan, y como título de dos de los tres capítulos que componen la obra: *Soñar despierto es la realidad* y *¿Cómo hacer que todo sea soñar despierto?*. Ya veremos que dentro del «soñar despierto» cabe de alguna manera el acto de escribir, el lenguaje con el que se hace, el nacimiento y Dios cuando da vida, y que la complejidad de las reflexiones acerca de ese acto se va a esclarecer si se interconecta con los demás elementos que atraviesan la obra. Evaluemos, entonces, su presencia en *Um sopro de vida: Pulsações*.

Empezando por el nombre de la segunda parte de la obra, podemos intuir que se trata de un estado que Autor quiere alcanzar, y también sabemos que para él es la forma más fiel y «real» de la vida: “...la vida real sólo se alcanza por lo que hay de sueño en la vida real.” (Lispector, 2006: 73). Tal vez Autor quiere lograr que todos sus actos sean soñar despierto porque así es que se aproxima a la verdad: “No existe realidad en sí misma. Esto es lo que hay: ver la verdad a través del sueño.” (2006: 79). Esto es importante porque en un momento Autor afirma que su forma de escribir es como el acto de soñar: “(...) las frases inconexas, como en el sueño. Es difícil, estando despierto, soñar libremente en mis remotos misterios. Hay una coherencia, pero sólo en las profundidades. Para quien está en la superficie y sin soñar, las frases no

significan nada” (2006: 73). Tenemos «frases inconexas» como el balbuceo del que nos habla Deleuze, condición necesaria para que la lengua delire, se enfrente al silencio y permita el acontecer de la vida. Luego, tenemos una «coherencia sólo en las profundidades», como la profundidad del instante que propone Bachelard o el fenómeno del que habla Kojima. El soñar despierto como estado a alcanzar parecer ser una forma de escribir, una disposición a que el lenguaje se comporte como potencia y a que ocurra en un instante, sin duración.

¿Se refiere Autor a que escribir es necesario para llegar a lo más puro de la realidad? No, porque ya nos ha dicho que “No existe realidad en sí misma” (2006: 79). Es natural asumir que el «soñar» se refiera a algo ideal, difícil de convertir en realidad, hasta absurdo, pero Autor se encarga de aclararnos que este tampoco es el caso: “Soñar no es ilusión” (2006: 73). Los sueños subyacen lo real y, según Autor, cualquiera puede lograrlos mientras está despierto “si no mantiene demasiado encendida la conciencia” (2006: 74). Parece que la obra nos está proponiendo el estado de ensoñación como una suerte de exigencia para que el lenguaje despliegue su potencia creadora, que no se puede definir como real o ilusoria porque está mucho más allá de eso, porque es vida propia de las palabras, desvestida de todo lo que es anterior a ellas, y por ende de este tipo de categorías opuestas tan fijas.

El asunto toma otra dimensión cuando Autor afirma que Ángela es su soñar despierto: “En el sueño de lo real parece que no soy yo quien está viviendo sino otra persona. Esa otra persona es Ángela, que es mi sueño despierto.” (2006: 79). No olvidemos que, a pesar de que Autor afirma que no hay una realidad, el segundo subtítulo de la obra, sí: *Soñar despierto es la realidad*. Entonces, si Ángela es el soñar

despierto de Autor, si soñar despierto es la realidad, y si “la realidad es más inaccesible que Dios” (2006: 79), ¿es Ángela esa verdad innombrable que se comporta más puramente que Dios? Autor podría estar sugiriendo que al escribir a Ángela está develando esa realidad cuya esencia es inefable. ¿Qué es exactamente? Y, si Ángela es su soñar, ¿por qué sueña ella también?

Después de una noche desvelada estoy en estado de vigilancia agreste. Y lo que deberían haber sido los sueños si yo hubiese dormido por la noche, comenzó a ocurrir de día: de cualquier modo, esos sueños adquirirían apariencia y pasarían porque tenían que pasar incluso por las rendijas estrechas que el día abre en mí. De tal modo, me resulta imposible dejar de soñar y de desvariar. Soy un cráneo hueco y con paredes vibrantes y lleno de nieblas azuladas: estas son materia del dormir y el soñar y no del ser. Invento porque tengo que inventar mi futuro e inventar mi camino. (2006: 86)

Aquella verdad inefable es ese significado puro que permite el lenguaje creador. La obra no quiere definir una esencia real e irrefutable de las cosas, porque está dando vida a fenómenos que requieren otras aproximaciones, pues están en constante devenir, siempre creándose y jamás fijándose en un resultado. Esa esencia, la realidad a la que se refiere, es otra, es como lo propio y único de las palabras que dan vida sin pensar en lo que las antecede, es una nueva verdad que no deja nunca de crearse: Ángela. Soñar despierto es mantenerse en el medio entre la vida prediscursiva y el ámbito «fantástico» de los sueños, es transitar entre ambos así como se mueve quien performa su género, es nunca llegar a detenerse. Con esta actitud es que las palabras pueden dar vida libremente y manifestar creaciones que se contienen en instantes.

Dicha actitud sí es una suerte de estado que Autor quiere alcanzar. No espera detenerse dentro de él, sino lograrlo y permanecer en constante movimiento en su interior. Quien escribe y tiene la necesidad intensa de hacerlo llega al soñar despierto cuando se olvida del lenguaje como herramienta designativa, cuando deja de pensar en narrar o expresar una duración, y cuando se olvida de polos opuestos irreconciliables.

Los sueños parecen estar encerrando entonces todos estos ejes con los que nos hemos aproximado a la obra. No estamos siempre frente a reflexiones acerca de los sueños, la novela no «trata» sobre los sueños, pero el hecho de que la primera parte sea una afirmación tan definitiva –que soñar despierto es la realidad– y evolucione a una respuesta sobre cómo lograrlo, parece ser una demostración de que soñar despierto es esa actitud a alcanzar para poder crear, es la afirmación de que es posible una nueva realidad y además vivirla, una creación producto de la escritura, que simplemente es. Esto nos remite a uno de los cuatro epígrafes con los que se abre la novela: Lispector cita a Nietzsche cuando afirma que “la creación es el goce absurdo por excelencia”. Si recordamos lo vitalmente necesaria que es la escritura para Autor, podríamos pensar que es porque hay una urgencia por vivir aquel estado de «goce» que es crear y dar vida. Para lograrlo, es necesaria aquella modificación de la conciencia, la salida parcial de la realidad para entrar en el estado del sueño despierto.

Ahora volvamos al título de la obra. El soplo de vida no se refiere específicamente a dar vida. La vida se manifiesta en un suspiro (que es instante) cuando se está logrando ese soñar despierto, cuando se está usando el lenguaje para

sosegar las ansias de escribir. El acto de escribir en ensoñación podría ser el fin mismo. Y no se trata de que no haya esperanza por crear vida, por obtener otro resultado, pero éste es sólo accesorio y canal de nuevas preocupaciones y reflexiones. *Soñar despierto es la realidad* porque arrojarse sobre el papel a llenarlo de palabras era el acto más natural para Lispector, como respirar. Precisamente por esto es que todos en *Um sopro de vida: pulsações* sueñan. Ángela y Autor como partes del rizoma que es también Lispector, comparten su urgencia por crear.

Totalidad postergada

La vida del lenguaje que delira exige nuevos tiempos y nuevas estructuras. Esta obra propone actitudes que van a evitar ser fijadas. *Um sopro de vida: pulsações* es un constante tránsito, un ir y venir, un tambalear, por eso es que termina en puntos suspensivos, por eso es que no hay una historia que se concluya. Es muy importante la forma en que la obra se cierra, la última página en la que Ángela se comienza a desvanecer y Autor siente que él también puede llegar a irse, a acabar:

Está amaneciendo: oigo cantar a los gallos. Yo estoy amaneciendo.

(...)

(Cuando la mirada de él se va distanciando de Ángela y ella se hace pequeña y desaparece, el AUTOR dice:)

–Por mi parte también me distancio de mí.

(...)

–Por mi parte, estoy. Sí.
'Yo... yo... no. No puedo acabar.'
Creo que... (2006: 154)

De alguna manera, esto no se siente como un acabar de Autor y Ángela, de hecho es un argumento más a favor de nuestra idea de que ellos y Lispector funcionan como un rizoma. Su interconexión es la que permite que el desvanecer de Ángela afecte también a Autor, a pesar de que no es un desvanecer definitivo. Ellos dos, como la escritura misma de la obra, permanecen móviles y nos obligan a aceptar que hay más posibilidades que las usuales y positivistas contraposiciones binarias de extremos. El tenue desvanecer no es una ausencia de vida pero tampoco una presencia total de vida; es un estado andrógino que no cesa de nutrirse y se ha olvidado de la posibilidad de alcanzar una totalidad: “Mil demonios me poseen y escriben dentro de mí, que soy el autor de este libro. Esa necesidad de fluir, ah, jamás, jamás dejar de fluir” (2006: 71). Nos lo dice el texto de forma directa con palabras y además nos lo demuestra con la forma en que ocurre en el papel: es un lenguaje reiterativo y muy rico, denso y cargado, que vuelve sobre lo mismo y se concentra en el instante que es en sí mismo móvil.

Um sopro de vida: Pulsações es un libro difícil de abordar porque está creando nuevas realidades siempre, porque Lispector, Autor y Ángela están soñando despiertos, configurando una nueva realidad, siendo de formas diferentes. Y ésta, por nacer del lenguaje, no puede funcionar como funciona la realidad que es percibida y no creada por el lenguaje: nos conduce al eterno presente y devenir. Ese constante ocurrir puede sentirse como un absurdo. Pero debemos recordar que se trata de pulsaciones, de movimientos repetidos que tienen como objetivo mantener la vida. Cada pulsación parece idéntica a la anterior, pero dentro de ella, en el instante en el que

ocurre, existe toda posibilidad y potencia. La vida se anuncia en cada pulsación y es en ese instante presente, y continúa manifestándose de esta forma como el subir y bajar de la piedra de Sísifo.

Noviembre 11 de 2011

*Quiero desconocer. Quiero enterrarme. Quiero enterrarte. Quiero desenterrar toda esta
muerte prematura. Quiero dejar de querer para poder crear.
Pero escribo y la piedra sigue inmóvil. Pero trazo sobre el papel y sólo siento lejanía.*

Epílogo: Sísifo como salud

*El esfuerzo mismo para llegar a las cimas basta para llenar un corazón de hombre.
Hay que imaginarse a Sísifo dichoso.*
Albert Camus, *El mito de Sísifo*

La literatura es una salud.
Gilles Deleuze, *Crítica y Clínica*

Yo... yo... no. No puedo acabar.
Clarice Lispector, *Um sopro de vida: Pulsações*

El mito de Sísifo nos cuenta la historia de un castigo que consiste en subir una pesada piedra a la cima de una montaña para que vuelva a rodarse a la base por su propio peso. “No hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza” (Camus, 1999: 157), pensaron los dioses al imponerle este castigo a Sísifo. Pero Albert Camus reflexiona acerca de esa acción absurda y nos propone no pensar que Sísifo es miserable. El acto repetitivo y sin un objetivo puntual es absurdo pero no trae desgracia porque “no le parece estéril ni fútil. Cada uno de los granos de esta piedra, cada trozo mineral de esta montaña llena de oscuridad forma por sí solo un mundo” (Camus, 1999: 157). Así es *Um sopro de vida: Pulsações*, pues no está narrando para llegar a una conclusión ni dibuja personajes con una misión u objetivo específico; cada uno de sus instantes es una completitud en sí mismo, un acontecer de vida en el que lo que importa es el estar siendo y no lo que se puede llegar a ser.

En el caso de *Um sopro de vida: Pulsações* esto no produce la angustia de un castigo que se padece, pues trae la alegría de crear, porque el estar siendo permanente responde a la necesidad constante que existe con relación al lenguaje, y siempre que haya insuficiencia –y además urgencia por dar vida– habrá impulsos

para hacer que exista más, que acontezcan nuevas realidades. Esto son las pulsaciones; una sucesión de soplos que hacen del instante un brotar de vida, de significado, de mundo; latidos que mantienen al libro vivo.

La actitud como la de Sísifo, el no parar nunca, es producto de esa relación íntima y vibrante que se tiene con el lenguaje. El conflicto con la escritura del que nos habló Autor, y que evidentemente también es propio de Lispector, modifica esa relación y hace posible cierta apertura. La apertura resulta en nuevas vidas que, a pesar de no ser el fin en sí, curan el desespero. Son nuevas realidades que, como nos diría Deleuze, tienen su raíz en el delirio y las convulsiones del lenguaje, y evolucionan hasta convertirse en una forma de salud. *Um sopro de vida: pulsações* fue una salud para Clarice: “el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo (...); la literatura se presenta como una iniciativa de salud” (Deleuze, 1996: 9). La obra es un intento por corregir el daño que hizo la noción dominante de que el lenguaje era una mera herramienta referencial. Ante la imposibilidad de plenitud con un lenguaje que solamente designaba, surge la posibilidad de uno que es creador, se devela su potencia, pero como ésta es en esencia conflictiva y no «soluciona» de inmediato, alcanzar el estado de perpetuo dar a luz a algo que está por fuera del mundo prediscursivo, algo nuevo y con vida, es por fin esa salud: “La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta” (Deleuze, 1996: 9).

Si volvemos al epígrafe de Nietzsche podemos ver que dentro del texto mismo se intuía desde el principio el estar siendo en salud: “La creación es el goce absurdo por excelencia”. Al dar vida hay una satisfacción que cura y quien la da está

en un devenir reiterativo como el de Sísifo, que no deja de hacer ocurrir cierto bienestar. Y recordemos que los significados propios de esta obra se escapan de los tradicionales, positivistas y en un punto dominantes, por lo que el hablar de «bienestar» puede implicar tanto estabilidad y armonía como una urgencia delirante y ansiosa. Sin duda la salud de comportarse como Sísifo es igual de andrógina que el texto y sus significados, es otro estar siendo en los instantes.

Otro de los epígrafes que abre la obra, de Andréa Azulay, dice: “El sueño es la montaña que el pensamiento debe escalar. No hay sueño sin pensamiento” y nos remite de nuevo a esa idea de ensoñación que encierra todo el libro. Gracias al estado de soñar despierto es que es posible la actitud «sisifésca» de subir la montaña una y otra vez para que se dé la sucesión de «aconteceres» de vida, para que haya pensamiento o, mejor dicho, exista significado. Incluso antes de que la vivencia de leer el libro comience, se nos anuncia la completitud que resultará de soñar despierto.

Cerraremos este trabajo con la certeza de que la salud que fue para Lispector la escritura de *Um sopro de vida: pulsações*, ocurrió también en nosotros como lectores y parte de un mundo anterior. Esas nuevas realidades que acontecen al interior del libro nos obligaron a lanzarnos sobre el papel y buscar algo de sosiego drenándole palabras crudas a un lápiz. En la obra hay pequeños ciclos que se cierran en su instante pero avanzan, como ese tiempo parte ciclo, parte espiral, y este trabajo sigue sintiéndose así, potencia de un perpetuo ocurrir y un siempre estar siendo y viviendo.

Las palabras de Lispector son una forma de lenguaje ritual que exige tiempos diferentes, temáticas distintas y tonos presentes, porque precisamente lo que logra es hacer presente realidades que nada tienen que ver con tiempos aparte ni mundos exteriores. Pero ese lenguaje ritual es tan precioso que se sale de la esfera literaria y se fuga sin dificultad en todas las direcciones, hacia la vida misma. Por eso lo inspiradora que es esta obra y la salud que representa para nosotros como lectores en el mundo. *Um sopro de vida: pulsações* está siempre ocurriendo y quien la aborda la está siempre viviendo, una y otra vez, sin importar lo anterior o lo futuro. Y es porque la más importante preocupación de Clarice, ese dolor que la obligó a derramar palabras, era la vida. Y para rodear la vida de salud hay que admitir primero la necesidad de nunca dejar de re-vivirla.

Octubre 12 de 2010

*Clarice, mis palabras son polvo y no arena.
No se deslizan sensuales entre los dedos; se desintegran con el tacto.*

Ya no escribo. Pasan los días y sólo los lleno con consciencia. No sé soñar despierta. Por eso no escribo. He optado por olvidar el infantil capricho de crear y he decidido construir.

*Pero ni eso puedo, todo a mi alrededor es lo que no soy
y me es imposible asirlo.*

Bibliografía

De Andrade, Mario (1979). “El movimiento Modernista” en *Obra Escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Armbruster, Carol (Summer 1983). “Hélène–Clarice: Nouvelle Voix” en *Contemporary Literature* Vol. 24, No. 2, L’Écriture Féminine, pp. 145–157.

Bachelard, Gastón (2002). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.

Berman, Marshall (2006). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI.

Bosi, Alfredo (1982). *Historia concisa de la literatura brasilera*. México: Fondo de Cultura Económica.

Borges, Jorge Luis (1966). *El hacedor* en *Obras Completas VII*. Buenos Aires: Emecé.

_____ (1966). *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.

_____ (2004). *Ficciones*. Madrid: Alianza.

Butler, Judith (2001). *El género en disputa*. México: Paidós.

De Campos, Haroldo (1981). “De la razón antropofágica: Diálogo y diferencia en la cultura brasileña” en *Revista Colóquio/Letras* No. 62. Lisboa.

Camus, Albert (1999) *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza.

Cixous, Hélène (Summer, 1976). “The laugh of the Medusa” en *Signs* Vol. 1, No. 4, pp. 875–893.

Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2008). *Rizoma Introducción*. Valencia: Pre-Textos.

Douglass, Ellen H. (Winter 1988). "Myth and Gender in Clarice Lispector: Quest as a Feminist Statement in 'A imitação da rosa' en *Luso-Brazilian Review* Vol. 25, No. 5, pp- 15-32.

Fitz, Earl (1987). "A discourse of silence: The postmodernism of Clarice Lispector" en *Contemporary Literature* (XXVIII, 4).

_____ (1985). "Clarice Lispector's *Um sopro de vida*: The novel as confession" en *Hispania* (Vol. 68, número 2).

_____ (Autumn, 1980). "Freedom and self-realization: Feminist Characterization in the fiction of Clarice Lispector" en *Modern Language Studies* Vol. 10, No. 3, pp. 51-61.

Foucault, Michel (2002). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Gotlib, Nádia Battela (2007). *Clarice, una vida que se cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Hedrick, Tace (1997). "Mother, blessed be you among cockroaches: Essentialism, fecundity and death in Clarice Lispector" en *Luzo Brazilian Review* (34: 2).

Hill, Amariles G. (1997). "Referencias cristianas y judaicas en 'A maçã no escuro' y 'A paixão segundo G.H.'" en *Anthropos Extraordinarios 2: La escritura del cuerpo y el silencio*, pp. 72-76.

Hutcheon, Linda (2002). *The politics of Postmodernism*. New York: Routledge.

_____ (Winter 1986 - 1987). "The politics of Postmodernism: Parody and History" en *Cultural Critique* No. 5, Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism pp. 179-207.

Kojima, Hiroshi (1987). "Algunos elementos fenomenológicos en la tradición cultural japonesa". Universidad Nacional de Colombia. Conferencia.

Ktabbenhoft, Kenneth (Summer 1996). "From Mysticism to Sacrament in *¡A paixão segundo G.H.*" en *Luso-Brazilia Review* Vol. 3, No. 1, pp. 51-60.

Lispector, Clarice (2006). *Un soplo de vida (Pulsaciones)*. Madrid: Siruela.

_____ (2004). *Agua Viva*. Madrid: Siruela.

Maura, Antonio (1997). "Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector" en *Anthropos Extraordinarios 2: La escritura del cuerpo y el silencio*, pp- 77-81.

Marting, Diane E. (Mar. 1998). "Clarice Lispector's (Post)Modernity and the Adolescence of the Girl-Colt" en *MLN* Vol. 113, No. 2, Hispanic Issue, pp. 433-444.

Ordóñez, Montserrat (2005). *De voces y de amores: Ensayos de literatura latinoamericana y otras variaciones*. Bogotá: Norma.

Peixoto, Marta (1994). *Passionate fictions: gender, narrative and violence in Clarice Lispector*. University of Minnesota Press.

Saavedra, Alcira (Oct. 2002). "El sentido es el lenguaje que significa. Más allá o más acá del orden logocéntrico del saber" en *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá: Universidad de los Andes.

Sáenz de Tejada, Cristina (1994). "The enternal non-difference: Clarice Lispector's concept of androgyny" en *Luso-Brazilian Review*, Vol. 31, No. 1.