

Clarice Lispector, en los Márgenes de lo Real

ISABEL MERCADÉ *

RESUMEN: En este trabajo se realiza un intento más de aproximación a lo que constituiría para Clarice Lispector la materia prima con la que lidiar en la creación de su particular universo, el lenguaje, pero el lenguaje como es percibido desde Nietzsche, percepción que se convertirá a lo largo del siglo XX en la ocupación y preocupación de todo intento de creación filosófica, es decir, el lenguaje bajo el signo de la sospecha. La falibilidad del lenguaje, el modo en que se ocupa de ella el pensamiento del siglo XX y, en particular, las teorías del psicoanálisis elaboradas por Lacan, y cómo éstas se relacionan con la escritura —o con el silencio— de Clarice Lispector, será el punto de partida de dicha aproximación.

PALABRAS CLAVE: Alteridad; Conocimiento; Lacan; Lenguaje; Signos de puntuación; Silencio.

ABSTRACT: This paper attempts to approach language as the raw material Clarice Lispector used to create her particular universe. It does not see language under the sign of suspicion, a perception which has existed since Nietzsche and that during the twentieth century becomes the main subject and concern of every attempt at philosophical creation. The fallibility of language, the way twentieth century thought looks at it, the psychoanalytic theories developed by Lacan and the relation they establish with the writings – or silence – of Clarice Lispector, are the starting point of this paper's case.

KEYWORDS: Alterity; Knowledge; Lacan; Language; Punctuation Marks; Silence.

* Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona (UB); DEA en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Universidad Pompeu y Fabra). Profesora; escritora y crítica literaria. Estudiante de doctorado en la Universidad de Barcelona – 08007 – Barcelona – España. E-mail: ampolasenoctubre@gmail.com

Introducción

Sí, quiero la palabra última, que también es tan primera que ya se confunde con la parte intangible de lo real.

Água viva - Clarice Lispector

La obra de Clarice Lispector, fragmentaria, elíptica, poliédrica, resuelta en movimientos helicoidales, ha sido y es susceptible de las más diversas aproximaciones. La polisemia de sus textos es tal que, en sus inicios, la crítica, en su deseo de catalogar esa sorprendente escritura, le atribuyó influencias¹ —las de James Joyce y Virginia Woolf— que ella siempre negó, convirtiéndose para los críticos en una incómoda presencia que, habiendo roto con los cánones de la narrativa tradicional, resultaba tan inclasificable genérica y estilísticamente, como inaccesible a la interpretación o, por lo menos, a la interpretación unívoca y cerrada.

Todas esas cualidades han hecho que estudios críticos más recientes², apoyados en diversas teorías que confluirían todas ellas, no obstante, en el marco común de lo que se considera la posmodernidad, concluyan que es ése precisamente el foco que ilumina la totalidad de la obra de Clarice Lispector, una ruptura tanto con la tradición como con la modernidad, para crear un universo absolutamente particular que, por otro lado, señalaría una a una las condiciones del sujeto posmoderno.

Antes, sin embargo, la obra de Clarice Lispector ya había sido objeto de otros relevantes abordajes críticos desde puntos de partida teóricos o metodológicos muy distintos, como el filosófico o el místico, pasando por el estructuralista, sin olvidar el de género que, con Hélène Cixous³ propiciaría la difusión de la escritora en Francia y, en cierta medida, en Europa.

En este trabajo se realiza un intento más de aproximación a lo que constituiría para Lispector la materia prima con la que lidiar en la creación de su particular universo, el lenguaje, pero el lenguaje como es percibido desde Nietzsche, percepción que se convertirá a lo largo del siglo XX en la ocupación y preocupación de todo intento de creación filosófica, es decir, el lenguaje bajo el signo de la sospecha. La falibilidad del lenguaje, el modo en que se ocupa de ella el pensamiento del siglo XX y, en particular, las teorías del psicoanálisis elaboradas por Lacan, y cómo éstas se relacionan con la escritura —o con el silencio— de Clarice Lispector, será el punto de partida de dicha aproximación.

La conciencia de estar trabajando con un material constantemente bajo sospecha —conciencia que, como se ha dicho, marcaría el pensamiento del siglo XX— sería también el eje alrededor del cual giraría el objeto que moviliza la escritura de Clarice Lispector: una honesta y exigente indagación acerca de la posibilidad de conocimiento, entendido éste como proceso gnóstico que habría de alcanzar la comprensión última del ser y que estaría mediatizado tanto por los elementos que lo constituyen, como por el que lo representa. La

1 Véase: SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000 y BRASIL, A. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

2 Véase, entre otros: FITZ, E. *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector: The Différance of Desire*. Austin: University of Texas Press, 2001.

3 En España: CIXOUS, H. *La risa de la Medusa*. Ensayos sobre la escritura. Traducido por A. M. Moix. Barcelona: Anthropos Editorial, 1995.

búsqueda de Clarice Lispector de la palabra precisa, junto a la desconfianza que su posible hallazgo le suscita, respondería e interrogaría al tiempo a las reflexiones lingüísticas y filosóficas contemporáneas de la autora.

En este sentido, las teorías psicoanalíticas, centradas en el lenguaje, y su reflexión acerca de la capacidad tanto veladora como desveladora de la palabra, serían legítimos puntos de partida desde los que abordar la creación literaria. Significativamente, tanto Freud, como posteriormente Lacan (LACAN, 1996), asumieron que únicamente el discurso poético era susceptible de alcanzar aquella palabra reveladora entre la maraña de significantes con que el sujeto está constituido.

Clarice Lispector, consciente de que el lenguaje es el elemento que constituye y estructura al ser humano individual y socialmente, y a la vez el que lo aliena y aísla, consciente así mismo de que lo representado nunca es la cosa y de que lo simbolizado nunca es lo real, pero sabiendo también que, paradójicamente, las palabras y el silencio, o la presencia y la ausencia, es todo lo que se tiene para lidiar con ello, sitúa en el centro de su búsqueda un implacable, cuando no encarnizado, duelo con el lenguaje.

Si, desde Freud, sabemos que lo que se aloja en el inconsciente es aquello cuya existencia la conciencia rechaza y niega, convirtiéndolo, por lo tanto, en inaccesible para la misma, Lacan, tras su reformulación del inconsciente como una estructura formada, igual que el lenguaje, por una cadena de significantes, definirá lo que el llama “lo real” como aquello cuya formulación resulta inalcanzable, que no puede ser completamente simbolizado en la palabra y la escritura y que, por consiguiente, en tanto el sujeto lucha por arrancar la palabra que lo nombre, “no cesa de no escribirse” (LACAN, 1981, p. 114).

Clarice Lispector, como todo verdadero poeta, estaría entonces permanentemente buscando escribir aquello que “no cesa de no escribirse”, y lo haría desde una conciencia absoluta, identificando esa palabra de imposible dicción con la prohibición bíblica. De este modo, apelando al Antiguo Testamento —el diálogo con la tradición, y en especial con la suya, la hebrea, sería una constante en su deliberada y recurrente intertextualidad— asegura:

Je sens qu'il existe un mot, peut-être un seul uniquement, qui ne peut et ne doit être prononcé. [...] Mais il se trouve que ce que je veux c'est précisément m'attacher à ce mot défendu. Ou je me trompe? [...] Ceux qui ont inventé l'Ancien Testament savaient qu'il existait un fruit défendu (LISPECTOR en BORELLI, 2003, p. 85 y 86)⁴.

Por lo tanto, el conocimiento de lo prohibido, y de la palabra para nombrarlo, habría sido para C. Lispector la explicación metafórica del pecado original. Si, en términos psicoanalíticos, Lacan llamaba a esa palabra inaccesible lo real⁵, Wittgenstein, en su *Tractatus logico-philosophicus* (WITTGENSTEIN, 1973), lo habría asimilado a lo místico —y no olvidar

4 LISPECTOR, C. en BORELLI, O. *Clarice Lispector, d'une vie à l'œuvre*. Traducido por Basset, V. y Pettorelli, M. París: Editions Eulina Carvalho, 2003, p. 85 y 86.

5 Para una definición del concepto elaborado por Lacan, véase CHEMAMA, R. y VANDERMERSCH, B. *Diccionario del psicoanálisis*. Madrid: Amorrortu editores, 2004.

que, por otra parte, lo místico, por definición, siempre se ha identificado con lo indecible—. La propia Lispector, en la que se considera su obra maestra, *La pasión según G. H.*, hace que G. H., la narradora, intuya esa equivalencia cuando afirma: “O divino para mim é o real.” (LISPECTOR, 1988, p. 107).

Pero antes, en su novela anterior, *La manzana en la oscuridad*, que describe precisamente el proceso que sufre su protagonista, Martín, de pérdida y recuperación del lenguaje, había equiparado esa palabra indecible, tanto al fruto prohibido bíblico, metaforizado en la inaccesible manzana brillando en la oscuridad del título, como, explícitamente en el epígrafe, a la definición que de lo real suscribe otra tradición sapiencial, la védica:

«Al crear todas las cosas, él entró en todo. Al entrar en todas las cosas, se convirtió en lo que tiene forma y en lo que es informe; se convirtió en lo que puede ser definido y en lo que no puede ser definido; se convirtió en lo que tiene apoyo y en lo que no tiene apoyo; se convirtió en lo que es burdo y lo que es sutil. Se convirtió en todo tipo de cosas: por eso los sabios lo llaman lo Real.» (LISPECTOR, 2003b, p. 11).

La traducción que utiliza o realiza C. Lispector de los *Upanishad*, contiene algunas diferencias con respecto a otras versiones que pueden encontrarse en España:

hizo nacer todo esto, todo lo que hay. Y habiéndolo hecho nacer, entró en ello. Y habiendo entrado en ello, él se hizo lo que es y se hizo esto, se hizo lo enunciado y lo no enunciado, lo oculto y lo no oculto, lo que es discernimiento y lo que no lo es, lo que es verdad y lo que no lo es. Se hizo la verdad que es todo cuanto es esto. Esto es lo que se considera verdad (AGUD; RUBIO, 2000, p. 122-123).

Estas diferencias, sin embargo, no hacen más que confirmar esa identificación de la autora entre lo que Lacan llama lo real, inenunciable porque escapa a la conciencia, y lo divino, indecible también, puesto que en su grandeza, en su totalidad, no es susceptible de ser representado.

El trabajo del artista será, pues, para Clarice, el hostigamiento de lo indecible, de lo irrepresentable, sitiándolo en su caso con la palabra, como afirma en el texto de *Agua viva*, citado al inicio de este artículo: “Sí, quiero la palabra última, que también es tan primera que ya se confunde con la parte intangible de lo real.” (LISPECTOR, 2004, p. 15).

El lenguaje, en su protagonismo, no deja de ser, no obstante, una herramienta en el intento de desvelar un pensamiento que, para C. Lispector, partiría siempre de una percepción previa que, habiéndose originado merced a los sentidos, debería ser después formulada con palabras. Esas palabras representarían un pensamiento que, a su vez, estaría dando forma lingüística a la percepción primera.

Adelantándose a recientes tratados científicos⁶, Clarice Lispector mostró siempre la

⁶ “Y puesto que el principal mapa sensorial pertenece a los estados del cuerpo y se figura en forma de sentimientos, el sentido del yo en el acto de conocer emerge como un tipo especial de sentimiento, el sentimiento de lo que pasa en un organismo aprehendido en el acto de interactuar con un objeto.” DAMASIO, A. R. «Creación cerebral de la mente». *Investigación y Ciencia*. Barcelona: Prensa Científica, enero, p. 71, 2000.

convicción de que la vía más directa de acceso al conocimiento estaría constituida por los sentidos y, por ende, por el cuerpo, el cual sería atravesado por toda sensación previa a su formulación intelectual. Dicha formulación intelectual, con sus reflexiones metalingüísticas a propósito de la imposibilidad de realizarla, formarían también parte de la búsqueda de Clarice Lispector de una dicción de lo indecible, así como de su conciencia de la corporeidad de su escritura que le llevaría a declarar:

Es curioso cómo no sé decir quién soy. [...]. Sobre todo tengo miedo de decirlo, porque en el momento en que intento hablar, no sólo no expreso lo que siento, sino que lo que siento se transforma lentamente en lo que digo. [...]. Siento quien soy y esa impresión está alojada en la parte superior del cerebro, en los labios — en la lengua principalmente, en la superficie de los brazos y también penetrando dentro, muy dentro de mi cuerpo (LISPECTOR, 2002, p. 30).

Si la mirada sería para Clarice Lispector la vía más directa de acceso al conocimiento, la reflexión entre la capacidad de las diferentes artes para representarlo, así como de un posible lugar de la representación donde llegara a producirse un encuentro o confluencia de las mismas, se hace más evidente en la ya citada *Agua viva*.

Sin embargo, ya mucho antes, en su primera novela, *Cerca del corazón salvaje*, había Clarice Lispector aludido a la búsqueda de ese lugar de confluencia entre lo que Lévi-Strauss llamó sencillamente *Mirar, escuchar, leer* (LÉVI-STRAUSS, 1998) y que ya Kandinsky había intuido con el nacimiento de las vanguardias, en su tratado de 1926, *Punto y línea sobre el plano*: “En nuestra percepción, el punto es el puente esencial, único, «entre palabra y silencio».” (KANDINSKY, 1971, p. 21).

El inicio. Los puntos suspensivos

Así, pues, como si siguiera a Kandinsky, inicia Lispector su primera novela insertando unos puntos suspensivos tras el título del primer capítulo, *El padre...*,. Estos puntos suspensivos, que se repetirán en el tercer capítulo *...La madre...*, pero esta vez duplicados, al principio y al final, y en capítulos subsiguientes, quieren ser el signo de un discurso hilvanado a retazos, apenas acabado, y un habla balbuciente, que no puede registrar la palabra precisa, en ese espacio que se encuentra entre el sujeto y la cosa.

Joana, la protagonista, intenta, con su voz de niña, explicarlo así:

Entre ella y los objetos había siempre alguna cosa, pero cuando cogía aquella cosa con la mano, como si fuera una mosca, y después la miraba —tomando grandes

Así mismo, en entrevista aparecida en el periódico La Vanguardia, afirmaba: “Pensamos con todo nuestro cuerpo, con todo nuestro ser [...] por eso hoy proclamo ¡siento, luego soy!: es un modelo más exacto y previo al modelo ¡pienso, luego soy! propuesto por Descartes”. DAMASIO A.R. «Sanarás tu cuerpo desde tu cerebro. Entrevista a Antonio R. Damasio». *La Vanguardia*, Barcelona, contraportada, 28/03/2006. En sus obras *El error de Descartes*. Barcelona: Editorial Crítica, 1996 y *En busca de Spinoza*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005, profundiza en el desarrollo de estos conceptos.

precauciones para que no se escapase— encontraba sólo su propia mano [...] Ese era uno de sus secretos. Nunca se permitiría contarle a nadie, ni siquiera a papá, que no conseguía nunca agarrar «aquella cosa». Lo que de verdad más le interesaba no lo podía contar (LISPECTOR, 2002, p. 23).

Para terminar, refrendando el axioma de Wittgenstein, con la aseveración: “Lo mejor era callar” (LISPECTOR, 2002, p. 24).

Con ese primer signo, el punto, Clarice intenta dibujar, ante la falibilidad de la palabra, ese espacio que rodea a la cosa y que la hace inalcanzable por el lenguaje. No se hace, pues, responsable de que su personaje llegue a decir lo que desea decir, o de que la escritora, a través de la voz de Joana, llegue a decir su deseo.

Los biógrafos de Clarice Lispector coinciden en afirmar que es éste un libro autobiográfico⁷. Es posible, pero también es sin duda una autobiografía de la relación de la autora con el lenguaje y del lenguaje con su deseo, en la que intenta inscribir con signos que pertenecen al lenguaje escrito, pero no a la palabra, el rastro de lo no dicho.

Los puntos suspensivos, convención gráfica, pero también dibujo, pretenden señalar con el trazo la ausencia que, sin embargo, se encontraría ya en el propio texto, puesto que lo que está, irremediamente, alude a lo ausente. Si Joana termina su reflexión evocando la proposición de Wittgenstein, el mismo filósofo habría manifestado la presencia de lo ausente en lo dicho, como hace notar George Steiner: “La mitad realmente importante del «Tractatus», afirma Wittgenstein, es la no escrita” (STEINER, 2001, p. 157).

Pero, además, Steiner añade el argumento que da el filósofo para tal afirmación:

Para el primer Wittgenstein [...] el lenguaje es por completo inadecuado para la empresa filosófica. Todo lo que es primordial para el entendimiento y las necesidades de la condición humana [...] se encuentra más allá de la expresión verbal o escrita (STEINER, 2001, p. 157).

argumento del que la niña Joana también se hace eco, como hemos visto: “Lo que de verdad más le interesaba no lo podía contar” (LISPECTOR, 2002, p. 23).

No quedan evidencias, como en tantos otros casos, de si Clarice Lispector conoció la obra de Wittgenstein o el libro de Kandinsky que se ha citado. Sería, sin embargo, muy probable. En su correspondencia⁸ se hallan frecuentes alusiones a sus disciplinadas y sistemáticas visitas a las bibliotecas de las ciudades en las que vivió durante los años de su matrimonio con el diplomático Maury Gurgel Valente, y de sus lecturas no solo literarias, sino científicas y filosóficas.

Si, en el caso de cualquier lector, delimitar su horizonte de expectativas⁹ es prácticamente imposible, si se atiende a las intersecciones tanto culturales como sociales por las que éste

7 Véase, entre otros: GOTLIB, N. B. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995; MANZO, L. *Era uma vez: eu. A não ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

8 LISPECTOR, C. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora Record, 2003a.

9 Para el concepto de “horizonte de expectativas” ver JAUSS, H. R. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000.

está atravesado, en el caso de Clarice Lispector la dificultad aumenta, dados, por un lado, su reserva al respecto y, por otro, su nomadismo durante una larga etapa de su vida, nomadismo que se habría iniciado, en cierto modo, con la huida de sus padres de Ucrania.

Clarice Lispector intenta señalar con un trazo no sólo el lugar ocupado por la ausencia, sino que dicho trazo, los puntos suspensivos, aluden también a lo omitido “*de momento*”, es decir a lo diferido. Lo diferido, asumiendo la elaboración realizada por Derrida (1989) sobre los límites del lenguaje a partir de la noción de *différence* de Saussure, sería así mismo lo que no está, lo aplazado, lo ausente inscrito en el tiempo. Consciente de ello, Clarice Lispector exhibe, con ese trazo de triple valor semántico, lo ausente inscrito en el tiempo y en la escritura.

Los guiones

La autora repetirá procedimientos similares en tres novelas más. La que se considera su obra maestra *La pasión según G. H.*, comienza con seis misteriosos guiones. A continuación, en minúscula, una frase repetida y, por fin, punto y comienzo de frase con mayúscula: “----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.” (LISPECTOR, 1988, p. 9).

Olga de Sá, reconocida estudiosa de la obra de Clarice Lispector y responsable de las anotaciones de la edición crítica de *A paixão segundo G. H.*, lo explica así:

Os seis travessões que iniciam e finalizam a narrativa, marcam a ruptura de G. H. com seu mundo. [...] A pontuação inusitada e o movimento circular da narrativa revelam como CL alcança os limites das normas da enunciação e cria uma estrutura semântica complexa. A Paixão Segundo G. H. é o primeiro romance de CL em primeira pessoa, único foco narrativo (SÁ en LISPECTOR, 1988, p. 9).

Efectivamente, pero no solo indican eso. Si los seis guiones marcan una ruptura de la protagonista narradora, G. H., con su mundo, señalan al mismo tiempo una continuidad en el mundo narrativo de Clarice Lispector, en su búsqueda del conocimiento que debe ir acompañado, inevitablemente, de la reducción de la distancia entre la palabra y la cosa.

La pasión según G. H. es el séptimo libro publicado por Clarice Lispector. Los seis guiones serían, entonces, los seis libros anteriores que, como seis jadeos —recordar la definición de C. Lispector respecto a la puntuación como el equivalente de la respiración de la frase— constituirían seis intentos lingüísticos que se insertan apenas como seis signos en una narrativa dedicada a la búsqueda, por eso afirma: “----- estou procurando, estou procurando”, una búsqueda que no es solamente literaria, sino que se identifica con el acceso al conocimiento, de ahí que añade: “Estou tentando entender.”

Esa búsqueda determina, pues, la posibilidad de conocimiento, al tiempo que suscita la posibilidad también de acceso al otro, y el acceso al otro, por su parte, alcanza cualidades metafísicas puesto que G. H. realiza la identificación del otro con lo divino —divinidad en la que, a su vez, se encuentra incluida lo uno, ella misma— y de lo divino con lo real:

“Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do divino? do que é real? O divino para mim é o real (LISPECTOR, 1988, p. 107).

La novela se cierra con seis guiones más, anuncio de nuevos intentos de búsqueda tras la finalización del que —ella sabe— es el texto con el que ha atravesado por fin los límites de la dicción hasta casi alcanzar lo real y, ante lo cual, “todas las palabras se detienen” (CHEMAMA Y VANDERMERSCH, 2004, p. 372) dejando en su lugar el silencio que será para ella el espacio donde Dios se manifieste, como declararía en *Un soplo de vida*: “Si la voz de Dios se manifiesta en el silencio, yo también me quedo silencioso.” (LISPECTOR, 1999, p. 154).

En el movimiento elíptico realizado por Clarice Lispector para instituir la equivalencia de lo real con lo divino, ante lo que sólo quedaría el silencio, los guiones finales de *La pasión según G. H.* deben ir, forzosamente, precedidos de la conclusión: “E então adoro.----- ” (LISPECTOR, 1988, p. 115), pues el silencio es el lugar donde Dios se manifiesta y, ante la revelación: “A DESISTÊNCIA é uma revelação.” (LISPECTOR, 1988, p. 114) -había dicho al principio del último capítulo- no le queda más que rendirse, desistir, renunciando a la palabra y rindiendo culto a lo revelado:

Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderia dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. ----- (LISPECTOR, 1988, p. 115).

Sea desde el punto de vista psicoanalítico o místico, sea desde el filosófico o poético, el intento de explicar la existencia de lo que se resiste a ser dicho, tendrá como destino último la renuncia, el vacío o el silencio.

La coma. Los dos puntos

En la novela que la autora publica inmediatamente después, *Un aprendizaje o el libro de los placeres*, alude de nuevo a la falibilidad de la palabra, iniciando ya el primer capítulo con una coma seguida de un gerundio en minúscula y de un prolijo párrafo, que estará separado del siguiente también por una coma, que así mismo comienza con un adverbio en minúscula.

Es la descripción del palabrerío y la actividad continua de Lori, la protagonista, que no permiten escuchar el silencio y que impiden, por tanto, el alcance de algún punto de lo real. El cotidiano y ensordecedor ruido interior que enajena del ser, actúa como contrapunto del silencio final de su novela anterior:

, estando tan ocupada, había vuelto de hacer la compra que la sirvienta había hecho deprisa y corriendo porque cada vez trabajaba menos, aunque solo viniese para dejar la comida y la cena listas, había hecho varias llamadas de teléfono haciendo algunos recados, incluso una difícilísima para llamar al fontanero, había ido a la cocina para ordenar las compras (LISPECTOR, 1989b, p. 11).

La última frase de la obra, en cambio, se cierra con dos puntos: “—Pienso—interrumpió el hombre y su voz era lenta y sofocada porque estaba sufriendo de vida y de amor—, pienso lo siguiente:” (LISPECTOR, 1989b, p. 140) que indican tanto la abertura a la alteridad, como el silencio de nuevo ante la presencia de lo divino que así mismo se manifestaría en la posibilidad de un encuentro real con otro.

Ese posible encuentro se presentaría como el desarrollo de un diálogo amoroso sin fin entre dos seres —pues ése es el argumento de la novela, una historia de amor con final feliz¹⁰— en tanto que el personaje principal, Lori, con Ulises, el amado, que actúa así mismo de testigo, cómplice y maestro, realiza una ascesis que la lleva, del tumultuoso estado de conciencia inicial, a un autoconocimiento que le permite acceder al otro, ese otro que, en su papel de maestro, ha realizado ya, cuando encuentra a Lori, un camino similar.

El cierre. Los puntos suspensivos

En su obra póstuma *Un soplo de vida*, la escritora retoma el trazo con el que inicia su primera novela, los puntos suspensivos, para cerrar el texto con tres líneas agónicas, correspondientes a las tres frases de sus protagonistas enfrentados a la muerte, en un balbuceo final que no se resigna a la mudez:

Por mi parte, estoy. Sí.
«Yo... yo... no. No puedo acabar.»
Creo que... (LISPECTOR, 1999, p. 154).

El narrador, que es a su vez el personaje de la obra llamado “el autor”, y que está narrando la escritura del segundo personaje, Ángela, en tanto ésta confecciona su diario, en un juego de espejos que alude tanto a la disgregación del sujeto —autor, autor personaje y personaje escritor— como a la imposible alteridad —se trata de un monólogo a dos voces que nunca se convierte en diálogo— había dicho antes:

—Por mi parte, también me distancio de mí. Si la voz de Dios se manifiesta en el silencio, yo también me quedo silencioso. [...]
Y ahora estoy obligado a interrumpir porque Ángela interrumpió la vida yendo hacia la tierra. Pero no la tierra en la que a uno lo entierran sino la tierra en la que se revive. Con lluvia abundante en los bosques y el susurro de las ventoleras.
(LISPECTOR, 1999, p. 159)

Sus biógrafos coinciden en señalar que, incluso antes de conocer su enfermedad, la escritora parecía presentir el final próximo, presentimiento al cual no resultaría ajeno el título de su último libro.

10 Sin llegar a renegar de ella, Clarice Lispector acabaría detestando esa novela y señalándola como lo peor de su producción. Así lo cuenta GOTLIB, N. B. en *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

Por otra parte, la presencia de la muerte sería una constante en la obra de la escritora, no solo como destino de algunos de sus personajes, que parecen haber nacido únicamente para la muerte —sería el caso de Macabea, protagonista de la última obra publicada en vida de la autora, *La hora de la estrella* (LISPECTOR, 1989a)— sino la muerte como interrogante y terrible certeza, dicotomía que intenta resolver accediendo a ella como al camino que la llevará de regreso al ser y que le permitirá, por fin, la fusión con la añorada totalidad.

Así ocurre con *Un soplo de vida*, donde la alusión a la tierra, el viento y la lluvia vivificantes presentan un panteísmo —el deseo de la materia, siguiendo a Spinoza¹¹, será otra constante en su escritura— resuelto en dos precisas imágenes visuales y auditivas que, de acuerdo con el subtítulo de la obra, *Pulsaciones*, laten con energía.

Sin embargo, inquietantemente, el interrogante permanece y, una vez más, sólo el silencio, y el rastro de lo real en el trazo que lo evoca, darán cuenta de esa no respuesta final:

Creo que...

MERCADÉ, I. Clarice Lispector at the Borders of the Real. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 129–140, 2015.

Referencias

AGUD, A.; RUBIO, F. (Ed.). *La ciencia del brahman*. Once Upanisad antiguas. Madrid/Barcelona: Trotta/Edicions de la Universitat de Barcelona, 2000.

BORELLI, O. *Clarice Lispector, d'une vie à l'oeuvre*. Trad. Basset, V.; Pettorelli, M. Paris: Editions Eulina Carvalho, 2003.

BRASIL, A. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

CHEMAMA, R.; VANDERMERSCH, B. *Diccionario del psicoanálisis*. Trad. Teodoro Pablo Lecman; Irene M. Agoff. Madrid/Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.

CIXOUS, H. *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos Editorial, 1995.

¹¹ Spinoza es una fuerte presencia en la obra de Clarice Lispector desde su primer libro, *Cerca del corazón salvaje*, donde hace mención explícita del mismo, hasta sus cuentos, donde aparece aludido de forma más o menos directa. Véase, entre otros, MOSER, B. *Why this World. A Biography of Clarice Lispector*. London: Haus Publishing Ltd., 2009. MERCADÉ, I. «Los desastres de Sofía». *Espéculo*. Revista de Estudios Literarios de la UCM, Madrid, n. 37, noviembre 2007-febrero 2008. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/desofia.html>

DAMASIO, A. R. Creación cerebral de la mente. *Investigación y Ciencia*. Barcelona: Prensa Científica, p. 71, ene./2000. Disponible en: <<http://www.investigacionyciencia.es/revistas/investigacion-y-ciencia/numero/280/creacin-cerebral-de-la-mente-3224>>. Consulta: 05 jun. 2014.

_____. *El error de Descartes*. Barcelona: Editorial Crítica, 1996.

_____. *En busca de Spinoza*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.

_____. Sanarás tu cuerpo desde tu cerebro. Entrevista a Antonio R. Damasio. *La Vanguardia*, Barcelona: Contraportada, s/n, s/p, 28/mar./2006. Disponible en: <<https://feldenkraisbarcelona.files.wordpress.com/2014/12/sanarc3a1s-tu-cuerpo-desde-tu-cerebro.jpg>>. Consulta: 05 jun. 2014.

DERRIDA, J. *Márgenes de la filosofía*. Trad. C. González Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

FITZ, E. *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector: the Différance of Desire*. Austin: University of Texas Press, 2001.

GOTLIB, N. B. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

JAUSS, H. R. *La historia de la literatura como provocación*. Trad. Juan Godo Costa; Jose Luis Gil. Barcelona: Península, 2000.

KANDINSKY, V. *Punto y línea sobre el plano*. Trad. Roberto Echavarren. Barcelona: Barral Editores, 1971.

LACAN, J. *Aun 1972-1973*. Buenos Aires: Paidós, 1981.

_____. Del rapto de Lol V. Stein. *Quimera*, Barcelona, n. 151, p. 53-56, oct./1996.

LÉVI-STRAUSS, C. *Mirar, escuchar, leer*. Trad. Emma Calatayud. Madrid: Siruela, 1998.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordinador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. (Col. Arquivos, 13).

_____. *Agua viva*. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2004.

_____. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 2003a.

_____. *Cerca del corazón salvaje*. Trad. Basilio Losada. Madrid: Siruela, 2002.

_____. *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 1989a.

_____. *La manzana en la oscuridad*. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2003b.

_____. *Un aprendizaje o el libro de los placeres*. Trad. Juan García Gayó; Cristina Sáenz de Tejada. Madrid: Siruela, 1989b.

_____. *Un soplo de vida (Pulsaciones)*. Trad. Mario Merlino. Madrid: Siruela, 1999.

MANZO, L. *Era uma vez: eu. A não ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

MERCADÉ, I. Los desastres de Sofía. *Espéculo* - Revista de Estudios Literarios de la UCM, Madrid, n. 37, s/p, nov./2007-feb./2008. Disponible en: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/desofia.html>>. Consulta: 17 ago. 2014.

MOSER, B. *Why this World. A Biography of Clarice Lispector*. London: Haus Publishing Ltd., 2009.

SÁ, O. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

_____. Paródia e metafísica. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 213-236. (Col. Arquivos, 13).

STEINER, G. *Gramáticas de la creación*. Trad. Andoni Alonso; Carmen Galán Rodríguez. Madrid: Siruela, 2001.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Enrique Tierno Galván. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

Recebido em: 07/03/2015

Aceito em: 19/06/2015