

Poéticas del hastío en Clarice Lispector

CAROLINA HERNÁNDEZ TERRAZAS *

RESUMEN: Clarice Lispector será la máxima representante de la innovación del lenguaje y de la búsqueda interior, ubicada en el siglo XX, denominada «narrativa intimista». Cultivada en el espíritu de las corrientes que predicaban la libertad del hombre y el rechazo a lo establecido, Clarice Lispector se vincula creativamente al existencialismo de Jean-Paul Sartre. El objetivo del presente artículo es comprobar justamente que en la escritura de Clarice Lispector se encarna el sujeto moderno por excelencia. Ella vive la modernidad como un proceso nauseante. He querido llamar a este trance náusea literaria, en la medida en que pese a tener un origen anímico, social, psíquico o filosófico, su solución es sin duda alguna artística. Su desenlace es la propia escritura.

PALABRAS CLAVE: Clarice Lispector; Escritura; Existencialismo; Jean-Paul Sartre; Literatura Contemporánea; Maurice Merleau-Ponty; Narrativa Intimista; Tedio.

ABSTRACT: Clarice Lispector is the utmost representative of the Twentieth-Century type of “intimate narrative” marked by linguistic innovation and deep inner quest. Cultivated in the spirit of the movements that sought human freedom and eschewed normativity, Lispector’s literary writings bear links with Jean-Paul Sartre’s existentialism. This paper aims to show that Lispector’s writings embody the modern subject par excellence. She experiences modernity as a nauseating process. I call this process literary nausea because it is undoubtedly worked out in art, culminating in writing itself, despite its emotional, social, psychological and philosophical roots. The final aim of this paper is to examine the links between the concept of nausea developed by Sartre and Maurice Merleau-Ponty and the contemporary nausea reinvented by Lispector.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Contemporary Literature; Existentialism; Intimate Narrative; Jean-Paul Sartre; Maurice Merleau-Ponty; Tedium; Writing.

* Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada – Universidad de Barcelona – 08007 – Barcelona – España. Producción editorial en Editorial Gedisa, S. A. - 08022 - Barcelona. E-mail: carohernandez78@yahoo.com.mx

Introducción

En sus fotografías de los años cuarenta, la veinteañera Clarice Lispector nos observa hierática y bellísima. Su pelo oscuro enmarca una mandíbula aristocrática que termina en delicadas orejas, con frente amplia, y entre los ojos claros resalta su nariz suavemente afilada. En medio de su rostro destacan sus labios grandes carnosos, profundamente sensuales, unos labios, que fueron, repletos de silencios y cigarros.

Su amigo Francisco de Asis Barbosa decía de ella que era un ser maravilloso, bonita, atrayente, pero sin ninguna sofisticación. Vestía siempre de blanco. Con blusa y sandalias, zapatos bajos. Cabellos castaños, largos sobre sus hombros. Reía mucho y gustaba de la vida.

Aquella hermosa joven se casó con Maury Gurgel Valente, diplomático. Desde las soledades de aquel matrimonio, lleno de paisajes cambiantes, Clarice construyó una de las carreras más crípticas y alucinantes de la literatura brasileña. Una obra difícil de comprensión, casi incomunicable, sin embargo, que trascendió en la historia de la literatura brasileña.

Casi cien años después de su nacimiento, la autora brasileña continúa siendo un referente. Su narrativa ha dejado un gran legado: querer transformar el mundo que el ser humano contempla, darle la vuelta de tuerca y vivir en una búsqueda perenne del lenguaje para crear otro mundo que tenga sus propias normas, su propio modo de expresión.

La narrativa de Clarice Lispector busca la noción de la existencia en el modo de pensarla en escritura, a su vez reflejada en sus personajes, que son en general mujeres, u hombres con pensamiento de mujer, donde es esencial la concepción del cuerpo como anclaje de la realidad.

A través de sus personajes podemos ver retratados distintos tipos de mujeres que aprehenden el mundo a través de una noción emocional descifrada en distintos grados. En un primer nivel se encuentran las sensaciones y pulsaciones que se traducen en sentimientos que van de la alegría a la tristeza, de la indiferencia a la melancolía, de la inquietud a la angustia. En un segundo nivel las protagonistas logran escapar del ciclo de repeticiones porque sus mentes vagabundean dejando volar su mente sobre los lugares, objetos y personas que les rodean. Encuentran en su *flaneurismo* un tedio provocado por el aburrimiento de su cotidianeidad. Entonces entra en ellas una náusea existencial, una “vaga náusea”, ni la complacencia ni el odio total, ni la indiferencia ni el rechazo, sino una “náusea dulce”, una náusea mimada, el asco como una grave enfermedad que no los mata, pero quizá les salva. El tópico de la náusea en Clarice Lispector se define como pulsión vital, como manifestación del eros –*pathos*– y pasión por existir.

El propósito de esta obra es rescatar la herencia literaria que ha dejado Clarice Lispector y el patrimonio existencial de vivir la vida en su más literal expresión: con pasión. Concepto clave para la concepción de la mujer contemporánea.

Notas sobre la náusea

Náusea filosófica: Jean-Paul Sartre

Baudelaire llamó al tedio *ennui* y creó para expresarlo un término nuevo: *spleen*. Jean-Paul Sartre se refiere al tedio con el término *nausée* (náusea). En 1938 aparecía *La Nausée*, un libro que el editor había calificado de novela. Se trata más bien de una especie de diario metafísico redactado por un intelectual desarraigado, Antoine Roquentin. A los 35 años, Roquentin se instala en Bouville para proseguir sus trabajos eruditos sobre un bandido e intrigante del siglo XVIII, el marqués de Rolleston. Durante su estancia, divide sus días entre un restaurante, una cafetería y la biblioteca municipal del lugar. Se trata de un intelectual que se aburre constantemente, por más que proclame sus aventuras: «Yo he atravesado los mares, he dejado ciudades tras de mí y he desmontado ríos o bien me he internado en las selvas, e iba siempre hacia otras ciudades. He tenido mujeres, me he pegado con tipejos» (SARTRE, 2002, p. 92). Este pasado que narra Roquentin no es verosímil y deja entrever a una persona solitaria, que por el hecho de mantenerse libre no se liga a nada terrenal. Lo que se muestra es un *tedio* y una soledad cultivada en lo que ésta tiene de más sórdido y de más melancólico.

En 1911, Miguel de Unamuno describía la náusea como el fundamento de todo pensamiento, incluso del más metódico: «Este punto de partida personal y afectivo de toda filosofía y de toda religión es el sentimiento trágico de la existencia» (DE UNAMUNO, 1942, p. 1171).

El hombre pasa a ser entonces «un niño perdido al que nadie ni nada aconseja ni apoya y es ciertamente esta situación la que da a las obras que acabamos de citar su atmósfera tensa y trágica» (SARTRE *apud* ALBÉRÈS, 1968, p. 61). El aburrimiento es un término más complejo de lo que parece. Proveniente del latín *abhorre* (*ab* 'de' / *horre* 'tener horror') que significa el «horror de la cosa», «lo que lleva a molestar, cansar, fastidiar»; el aburrimiento lleva implícitos el abandono y el odio al mismo tiempo.

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

El tedio es el estadio por excelencia de la indiferencia. La náusea consiste en tomar conciencia del hecho de que nuestros actos no están automáticamente justificados. Pensamos que todo es banal, superfluo, y sin embargo somos *responsables* ante el mundo. Sentimos entonces que nuestra presencia y nuestra existencia son intolerables, y se apodera de nosotros un miedo horroroso. El alcance de la náusea a nivel filosófico es la *responsabilidad* que podemos comprobar en nosotros por el mero hecho de existir. Esa responsabilidad, que adquirirá más tarde un sentido moral, es evidentemente sentida primero como horror.

Náusea física: Maurice Merleau-Ponty

–A. R. S.: Todavía hablando de ese libro, ¿hiciste lecturas o tuviste influencia de los existencialistas?

–No, ninguna. Es más, mi náusea es diferente de la náusea de Sartre. Mi náusea es verdaderamente sentida porque cuando era pequeña no soportaba la leche y casi vomitaba cuando tenía que beberla. Me echaban gotas de limón en la boca. Es decir, yo sé qué es la náusea en todo el cuerpo, en toda el alma. No es sartreana (VV.AA., 1997, p. 19).

Esta declaración que hace Clarice Lispector en una entrevista en el Museu da Imagem e do Som hacen suponer que su tipo de náusea es más física que filosófica. Siendo ambas pertenecientes al cuerpo humano y derivadas de él, el estudio se amplía por tanto a ambas vertientes. Aunque ya se mencionó a la náusea filosófica, partiendo de los conceptos de Sartre, es necesario también indagar en los aspectos físicos, en las causas y consecuencias de esta patología. El término «náusea», del latín *nausea*, basca, ansia de vomitar, es una patología definida como el reflejo que precede al vómito y que obedece a un mecanismo neuromuscular. La sensación de este estado patológico se localiza en el epigastrio y mediastino del estómago. Se manifiesta en multitud de afecciones gástricas y es de escasa importancia diagnóstica. En el catarro estomacal de los alcohólicos puede aparecer la náusea aun estando en ayunas, pero también es un fenómeno puramente nervioso, ya espontáneo, ya provocado. En este último caso es de origen sensorial y se observa particularmente en el histerismo y la neurastenia.

De cierta manera curiosa, la mujer durante el embarazo siente esta náusea, síntoma sólo de la mujer que está gestando, creando. Si tomamos desde el primer capítulo la capacidad de creación de Clarice Lispector con los personajes, cómo une la trama a través del lenguaje, podríamos hablar de un embarazo del lenguaje hasta la expulsión al exterior en una especie de náusea. Cuando observamos a los personajes de Clarice Lispector, vemos cómo continuamente se encuentran en estado de náusea. En el cuento «Desespero e Desenlace à três da Tarde» (1975) fija algunas de las bases de los síntomas que se repiten en el resto de la narrativa de la autora.

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

Hélène Cixous (1989) en su estudio¹ incluye la náusea como una función de rechazo que puede tener un aspecto horrible y odioso, si bien, en forma de vómito, puede tener un aspecto purificador. Decir que los personajes de Clarice Lispector se encuentran deshidratados es un poco arriesgado, sin embargo, existe en *Agua viva*, por ejemplo, una clara introspección, que es un dialogar con ella misma, se mantiene un juego de palabras, con el fin de encontrar el *it*, lo vivo y lo blando. Sus personajes intentan encontrar antídotos frente a la náusea como lo es extraer un acontecimiento cotidiano de la realidad para colocarlo en su mundo propio,

1 N. EE.: Cf. CIXOUS, H. *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Trad. Ana M^a Moix. Madrid: Anthropos, 1995.

con el fin de reestructurar su hidratación.

El lenguaje como primer detonante de la náusea

Si se toma habitualmente a Jean-Paul Sartre como creador del concepto de náusea filosófica, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) –contemporáneo de Sartre y perteneciente también a la corriente del existencialismo– plantea esta búsqueda de sentido, las explicaciones de la existencia y la náusea misma a partir del orden corpóreo.

Merleau-Ponty propone una nueva consideración del cuerpo como cuerpo sujeto, como mediador activo entre el sí-mismo y el mundo. El cuerpo es, en esta perspectiva, un modo de acceder al mundo y, en coincidencia con Sartre, un modo de surgimiento del mundo. El enigma del cuerpo es analizado por él a través de la consideración de las relaciones entre pintura, visión, objetos y espíritu. Lispector lo dice de viva voz: «No soy una intelectual, escribo con el cuerpo» (VV. AA., 1997, p. 19).

La relación que impone Merleau-Ponty entre el cuerpo y la pintura no es diferente a la búsqueda de Clarice Lispector del lenguaje escrito, de la palabra, en un lenguaje pictórico. «El pintor “aporta su cuerpo”, dice Valéry. Y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo como el pintor cambia el mundo en pintura» (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 15). Clarice Lispector se entrega por completo en cada trazo de pintura, en cada pincelazo, lo mismo que al pintar palabras.

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

Vivimos en el mundo, es decir: nuestros pensamientos, nuestras pasiones, nuestras inquietudes giran alrededor de las cosas percibidas. Toda conciencia es conciencia de alguna cosa, el movimiento hacia las cosas nos es esencial y la conciencia busca en ellas una especie de estabilidad que le falta. Nos conocemos a partir de nuestras acciones, del entorno que nos hemos dado, y cada uno de nosotros es para sí mismo un desconocido al que las cosas ofrecen un espejo (MERLEAU-PONTY, 1977, p. 122).

Esta relación que marca Merleau-Ponty es pensada a partir del orden corpóreo. Si la literatura de Clarice Lispector se caracteriza por algo es por la minuciosa observación del minuto hasta esperar una realización epifánica de los hechos. La crítica literaria la concibe como una narradora que no se atiene a las reglas de la tradición del orden literario, sino que su escritura, como marca Guelbenzu, «opera como una invocación desvelando el camino hacia el misterio, pero nunca el misterio; nos lleva hasta él, pero lo multiplica; lo asedia de tal modo que la escritura se convierte en cuerpo vivo que husmea y conduce su propio destino y así sucede que el lector ha de trabajar doblemente: sobre el espíritu (el misterio), sobre la escritura (el cuerpo)» (GUEL BENZU, 2003).

Más que una observación existencialista de la relación del ser con el mundo, Clarice

Lispector plasma a través de la escritura la pintura de la minuciosa realidad, de su observación en cuanto a su relación con el otro: la otredad. De ahí su náusea y la innovación de una narración escrita como consecuencia de la simple observación del mundo en su mundo, sin anécdota. Una creación de mundos donde el lugar no tiene importancia, su patria es el lenguaje. El vómito del lenguaje es para Merleau-Ponty el punto básico de la creación y de la inspiración de todo creador, en este caso de Clarice Lispector, lo que se llama inspiración, según Merleau-Ponty:

Hay verdaderamente inspiración y espiración del Ser, respiración en el ser, acción y pasión tan poco discernibles que no se sabe más quién ve y quién es visto, quién pinta y quién es pintado. Se dice que un hombre nace en el instante en que quien no era en el fondo del cuerpo materno más que un visible virtual se hace a la vez visible para otros y para sí. La visión del pintor es un nacimiento continuado (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 25).

Clarice Lispector desde el fondo de las cosas es, actúa, vive, y tiene una cierta pasión del dolor de existir. «No existe nada más difícil que entregarse al instante. Esta dificultad es dolor humano. Es nuestra. Yo me entrego en palabras y me entrego cuando pinto» (LISPECTOR, 2004 p. 53). Se podría definir por tanto a Clarice Lispector como la que escribe pintando, o pinta escribiendo, buscando un lenguaje que sólo la pintura le puede dar, o bien, sólo en la literatura encuentra lo que en la pintura no tiene definición. Pintura-escritura a partir de un darse cuenta y estabilizarse durante un segundo, en un instante. De la misma manera que afirma Merleau-Ponty: «El ojo ve el mundo y lo que le falta al mundo para ser cuadro, y lo que le falta al cuadro para ser él mismo, y en la paleta, el color del cuadro que le espera, y, una vez hecho, ve el cuadro que responde a todas sus carencias, y ve los cuadros de los otros, las otras respuestas a otras carencias» (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 21).

Las respuestas que ofrece Clarice Lispector en *Agua viva* –la obra, junto con *Un soplo de vida (Pulsaciones)*, donde es más visible esta relación con la pintura– se encuentran en las palabras:

Antes que nada, pinto pintura. Y antes que nada te escribo dura escritura. Quiero como poder coger con la mano la palabra. ¿La palabra es un objeto? Y a los instantes les extraigo el zumo de la fruta; tengo que destituirme para alcanzar el meollo y la semilla de la vida. El instante es semilla viva (LISPECTOR, 2004, p. 14).

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

¿Qué es lo que sabe el escritor? Lo único que sabe es que el que habla o escribe

comienza por estar mudo, apuntando hacia lo que quiere significar, hacia lo que *va a decir*, y que de súbito el flujo de las palabras viene en ayuda de este silencio, y ofrece de él un equivalente tan exacto, tan capaz de devolverle al propio escritor su pensamiento una vez que lo haya olvidado, que hay que creer que ya estaba hablando en el revés del mundo (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 29).

Clarice Lispector parte en primera instancia de «nombrar» las cosas, luego llega a la percepción que se tiene de ellas, para así alcanzar un pensamiento de éstas y un entendimiento. El conocimiento de las cosas se vuelve entonces un síntoma del ser humano y su vivencia. Preparado para darse cuenta del instante, primero trata de desmembrar los componentes que forman parte del mundo.

Primero está la pregunta, luego darle el nombre, buscar entonces la palabra exacta para definirla. La finalidad es llegar al entendimiento de los filtros que se imponen, para que lleguen a «ser» las cosas. Merleau-Ponty (1971) dice que hay que recomenzar desde cero la historia de la palabra, o mejor arrancarle la palabra a la historia. La palabra de Dios, ese lenguaje antes del lenguaje que estamos dando siempre por supuesto, no la encontramos en las lenguas existentes, ni mezclada con la historia y el mundo.

Tanto Merleau-Ponty como Clarice Lispector buscan el mismo fin: encontrar la palabra exacta. La existencia dada con la acción «ver el mundo», asomarse y rescatar los movimientos, los instantes donde los objetos «son», significa darse cuenta del delicado «ser» y «estado» de las cosas. La vista, brindada por el ojo, es la manera de aproximarse del filósofo a las cosas que componen el mundo existencial. Según Merleau-Ponty (1986) el ojo realiza el prodigio de abrir el alma a lo que no es alma, el bienaventurado dominio de las cosas y su dios, el sol. Clarice Lispector se aproxima de la misma manera: «Emana de mi pintura y de estas mis palabras atropelladas un silencio que es también como el sustrato de los ojos» (LISPECTOR, 2004, p. 77).

La prosa del mundo, escribir el mundo, es percibir que algo palpita, se enciende, se apaga. Según Merleau-Ponty (1971) algo palpita y se anima: pensamiento humano sumergido en la distancia. Pero en definitiva no es más que un espejismo. Si no estuviera yo ahí para percibir una cadencia o identificar letras en movimiento, todo se reduciría a un parpadeo insignificante como el de las estrellas, a unas lámparas que se encienden y se apagan, según lo exige la corriente que pasa por ellas. Clarice Lispector lo siente de la misma manera, un encenderse y apagarse como la respiración natural:

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

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

Náusea y libertad. Finalidad del existencialismo

Nuestro primer deber de escritor es, pues,
devolver su dignidad al lenguaje.
Al fin y al cabo, pensamos en palabras.

Jean-Paul Sartre, *Qué es la literatura*.

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

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

La libertad será indivisiblemente principio del caos y principio del orden humano. Si el sujeto, para poder ser sujeto, debe suprimirse del orden de las cosas, no existirá en el hombre ningún 'estado de conciencia', ningún 'sentimiento' que no participe en esta libertad devoradora y que sea pura y simplemente lo que es a la manera de las cosas. De aquí un análisis de las conductas que las muestra todas ambiguas. La mala fe, la inautenticidad son esenciales al hombre, ya que están inscritas en la estructura intencional de la conciencia, a la vez presencia en sí y presencia en las cosas (MERLEAU-PONTY, 1977, p. 123).

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

La existencia es definida por ambos como: «... el movimiento por el cual el hombre está en el mundo, se compromete en una situación física y social que queda constituida en su punto de vista sobre el mundo» (MERLEAU-PONTY, 1977, p. 123). Y Merleau-Ponty (1977) añade que Sartre en «*L'Être et le Néant* muestra, ante todo, que el sujeto es libertad, ausencia, negatividad, y que, en este sentido, la nada es»; en consecuencia, la existencia humana es, ante todo, «la intuición del en-sí». El fin del escritor es justamente, como menciona Sartre, el de contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea y tener la conciencia de que la literatura debe tener una función social. Sin embargo, para el autor francés hace falta que el hombre se libere totalmente, actuando tanto sobre su constitución biológica como sobre su condicionamiento económico, tanto sobre sus complejos sexuales como sobre los datos políticos de su situación y tomar además en cuenta, como reafirma Merleau-Ponty, que todo compromiso es ambiguo, ya que es a la vez la afirmación y la

restricción de la libertad.

¿Cómo llegar a esta libertad desde la existencia? El escritor comprometido sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio, según Sartre (1962, p. 53). Y revelar el mundo es apropiarse de sus significados, de lo que lo compone, como se ha descrito con Merleau-Ponty. En consecuencia, es en sentimientos como el amor, el odio, la cólera, el miedo, la alegría, la indignación, en la admiración, en la esperanza y en la desesperación cómo el hombre y el mundo se revelan en su verdad, según afirma Sartre.

El escritor es para Sartre el ser que nombra el mundo y muestra la vida que se vive en el día a día, y es el escritor el que sufre cuando no encuentra las palabras para expresar sus sufrimientos; representa la conciencia del ser humano y el modo en el que eleva lo inmediato a una reflexión más profunda. El escritor es el portavoz de la condición humana. El objetivo final de la obra de arte, como lo es el de la literatura, es mostrar el mundo desde el libre albedrío. «Escribir es, pues, a la vez, revelar el mundo y proponerlo como una tarea de generosidad del lector. Es recurrir a la conciencia del prójimo para hacerse reconocer como esencial a la totalidad del ser; es querer vivir esta esencialidad por personas interpuestas» (SARTRE, 1962, p. 81). Si uno escribe, según Sartre (1962), es por la necesidad de sentirse en relación con el mundo. Se escribe con el único medio que se tiene, con la palabra. De ahí la importancia de todo escritor comprometido de «nombrar el mundo» adecuadamente, porque sabe que las palabras, como dice Brice Parain, son «pistolas cargadas». Si habla, dispara.

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

Los individuos de la historia mundial son los héroes para Merleau-Ponty, son los escritores comprometidos para Sartre. Ambos derivan de la coherencia existencia-libertad-compromiso. Si bien, como las épocas cambian, el escritor es entonces el encargado de mostrar la época en la que le toca vivir y luego así cambiar. El escritor es para ambos aquel que se interroga sobre su misión únicamente en las épocas en que esta misión no está claramente señalada y en las que hay que inventarla o reinventarla.

Tomando como base a estos dos filósofos, analizaremos a Clarice Lispector como escritora comprometida en la medida en que nombra, revela y escribe, por lo tanto se compromete. «La función de un escritor es llamar pan al pan y vino al vino. Si las palabras están enfermas, a nosotros toca curarlas» (SARTRE, 1962, p. 233). Finalmente, como afirma Sartre (1962, p. 112), la misión del escritor es el ejercicio de la libertad.

Clarice Lispector es libre desde y hacia su escritura. Es a través de la epifanía como se da cuenta del mundo y así lo expresa. Todos los seres humanos, pero en mayor medida los escritores, están solos. Sin embargo, lo que no ven claramente ante sus ojos es lo que añade Clarice Lispector a esta filosofía: el darse cuenta, la epifanía, después de llegar al estado de gracia.

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

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

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

El núcleo de la náusea: *La pasión según G. H.*

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

Clarice Lispector, *La pasión según G. H.*

La pasión según G. H. (*A paixão segundo G. H.*) fue publicada por primera vez en 1964, después de *La manzana en la oscuridad* (1961) y antes de que *Agua viva* (1973). En esta novela Clarice Lispector retrata la náusea literaria base, tanto física como corporal.

G. H. es una mujer perteneciente a una clase acomodada o burguesa, se encuentra sola en su departamento. Decide limpiar el cuarto de su criada, su ex empleada; antes de llegar mira con atención las paredes del apartamento hasta llegar a la habitación, allí topa con un armario del que, al abrirlo, sale una cucaracha, un insecto, hecho que le provoca tal náusea y repulsión que la sitúa frente a la angustia existencial, la condición de ser y de no ser. G. H. parte el cuerpo de la cucaracha por la mitad al cerrar bruscamente la puerta del armario, ve manar la sustancia blancuzca de dentro de su cuerpo, y sabe que eso es la esencia de la vida, la vida animal que hasta entonces se había negado a admitir que ella era; entonces la ingiere.

En primera instancia se han atribuido las iniciales G. H. a *Género Humano*, que encierra verdades universales que atañen a lo entendido por los sentimientos humanos. Giulia Lanciani señala en *Jornal de Letras* como primer autor de esta interpretación a Guido Morselli, autor

de *Dissipatio* (escrita en 1973, pero publicada en 1977), «quem esclarece o sentido que se deve atribuir o diagrama: H. G., está em lugar de *Humani Generis*. Clarice Lispector, por seu lado, tinha destinado a cifra para indicar o nome –nunca escrito por inteiro– da protagonista do seu romance (cuya primera edição é de 1964)» (LANCIANI, 1985, p. 03).

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

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

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

Un momento antes del clímax, un momento antes de la revolución, un momento antes de lo que se denomina amor. Un momento antes de mi vida, que, por una especie de fuerte atracción por lo contrario, yo no transformaba en vida; y también por una voluntad de orden. Hay un mal gusto en el desorden de vivir. E incluso no sabría yo, aunque lo hubiese deseado, transformar ese momento latente en momento real. Por el placer de una cohesión armoniosa, por el placer avaro y permanentemente prometedor de poseer pero no gastar, yo no necesitaba clímax o revolución o algo más que el preamor, que es mucho más feliz que el amor (LISPECTOR, 2005, p. 27).

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

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

Evitaba así el vacío de no estar entretenida con algo, sin embargo, la invade el tedio: «Respeto el placer ajeno, y delicadamente saboreo mi placer, el tedio me alimenta y delicadamente me come, el dulce tedio de una luna de miel» (LISPECTOR, 2005, p. 29). No interrumpir este tedio la llevó a la náusea, se apoderó de G. H. la hostilidad, la acción hostil de acometer al enemigo, la cucaracha en este caso. Esta misma hostilidad creció, hasta sentirse embriagada de un tedio como el que experimenta antes y después del encuentro. Se siente entonces rodeada y encerrada en la existencia total y con ello percibe la vivencia de ser, reconoce la existencia que marca Sartre y se siente entonces totalmente invadida por el terror humano de existir:

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

Sin embargo, el enfrentamiento clave se produce de manera filosófica y corporal, desembocando en vómito, en asco; no había dejado de mirar la masa blanca amarillenta por encima de la grisura de la cucaracha. Con ello confirmamos que a pesar de la respuesta que dio Lispector en la entrevista realizada de que su náusea era diferente a la de Sartre, no lo es tanto. Benedito Nunes dice que la náusea desempeña «[...] na concepção-do-mundo de Clarice Lispector função reveladora idêntica à que lhe atribuiu Sartre» (MAURA, 1997 p. 351):

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

Tuvo que pasar por esa náusea filosófica para llegar a la física, ese vaso de leche fue el detonante del vómito violento que le llenó el cuerpo por completo, el mismo síntoma corporal descrito anteriormente, según el cual el cuerpo es «ese instrumento fundamental de la existencia que, a juicio de Merleau-Ponty, es el que establece la percepción y condiciona la relación entre el ser y el aquello que está fuera del ser» (COSSÍO WOODWARD, 2002, p. 26-27). Esta náusea es entonces definida como el cuestionamiento de su existencia desde que se convierte en síntoma corporal.

En esa relación espacio y tiempo que se ha analizado anteriormente y que, según la interpretación de Elena Losada Soler, no tiene nada que ver con «la mirada psicológica y sí con la angustia metafísica, G. H. perderá el espacio y el tiempo –incluso el lenguaje– y en un crescendo lleno de referencias bíblicas y místicas se adentrará en la nada de no ser humano para ser simplemente vida cruda» (LOSADA, 1994, p. 123-136).

Desde el trance, existencia-náusea, penetra en la dimensión del nombre de las cosas, el nombre que reafirma la existencia de las cosas. Brindar la palabra, conformar un lenguaje

y así darle un entendimiento a la vida, convertirla en una vida que vive. Comienza con la búsqueda del nombre: «Quizás halle otro nombre, mucho más cruel que al principio, y mucho más él mismo. O quizás no halle» (LISPECTOR, 2005, p. 76). El proceso termina con la adjudicación de su propio nombre: «Y tampoco yo tengo nombre, y éste es mi nombre. Y porque me despersonalizo hasta el punto de no tener nombre, respondo cada vez que alguien dice: yo» (LISPECTOR, 2005, p. 153).

El tedio tiene entonces sentido, se produce el post-tedio que desemboca en el nombrar. El nombrar nos lleva así al amor del tedio, al tedio derivado de la monotonía y de la lucha por el orden: «Porque el tedio es insípido y se parece a la cosa misma. Y no había sido lo bastante grande: sólo los grandes aman la monotonía. ¡Porque el tedio es de una felicidad demasiado primaria!» (LISPECTOR, 2005, p. 123).

Sólo a través del tedio el mundo se le entrega. Elena Losada (1994) define *La pasión según G. H.* como una novela abierta, sin etapas, sin más argumento que el acto ínfimo en torno al cual se opera la educación existencial del personaje; *La pasión según G. H.* es un entrecortado y jadeante monólogo interior.

Como inicio de todo está el *it*, y al final también queda este *it* (aspecto que será analizado en el capítulo siguiente), que es el mismo al que vuelve, antes y después; de esta manera, se cierra la espiral: «Fue así como fui dando los primeros pasos en la nada. Mis primeros pasos vacilantes en dirección a la Vida, y abandonando mi vida. El pie pisó en el aire, y entré en el paraíso o en el infierno: en el núcleo.» (LISPECTOR, 2005, p. 71).

La obra de Lispector utiliza también este proceso en los personajes de sus cuentos, pero antes ellos pasan por dos acontecimientos, que son al mismo tiempo una especie de acanaladuras por donde camina esta náusea: el silencio y la otredad.

Detonantes de la náusea: teoría del silencio y teoría del espejo

Teoría del silencio: *La manzana en la oscuridad*

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

Clarice Lispector, *La manzana en la oscuridad*

El silencio, la ausencia de ruido, la pausa, es definido por Clarice Lispector como un espacio de acontecimiento y un elemento detonante de la náusea literaria. La primera parte de *La manzana en la oscuridad* (*A maçã no escuro*, 1961) es la que mejor describe este estado, sin dejar de ser una constante del resto de su obra.

Diversos críticos han hablado de Lispector como una «autora de silencios». Se trata de un silencio que tiene a su vez dos consecuencias directas, definidas también en el proceso de la náusea, a nivel corpóreo y a nivel existencial. El primero tiene una relación directa con el propio personaje y el otro con su relación con el mundo, el momento en que entra en

contacto con la otredad y su imposibilidad de comunicación.

El silencio corpóreo, básicamente sensualista, remite al «cuerpo sacralizado [...] que se hunde en la marea del lenguaje y del tiempo para arrancar palabras como quien pesca en lo desconocido», como señala Antonio Maura Barandiarán (1997), la percepción de la congelación del tiempo descrito en palabras.

Establecer una teoría del silencio es explorar más allá del silencio mismo. Según Elena Losada (1994), para Clarice Lispector fue mejor sentir las cosas que tratar de entenderlas y es en este sentimiento-sinrazón que su escritura es un «continuo entrelazamiento entre lo pensado y lo que permanece atrás del pensamiento», llevando el lenguaje al máximo, como hemos visto, pero para Elena Losada el objetivo de Clarice es saber qué hay después del silencio mismo.

El silencio como algo íntimo. Y es así como Losada (1994) la sitúa dentro de una estética intimista: «[...] disparó lo que podía ser el lema de su estética intimista: “Digo lo que tengo que decir, sin literatura”». «Sólo escribiendo descubría lo que pensaba y lo que quería», dice la misma Lispector.

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

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

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

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

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

el sol, que le anima a seguir su camino. Al no tener dirección fija, el sol –la fuerza más grande en ese momento– es su proveedor de energía, la energía que le «anima» a seguir. Con el sol plantea una relación directa, el sol es el mismo vacío existencial que sufre en ese momento. Martim se pierde y busca el contacto, empieza a existir gracias al otro. Indaga, y sin embargo, como ser orgánico que es, se cansa de su existencia, de su monotonía, necesita de más y más energía que retroalimente su Ser. Termina Martim abatiéndose, y en ese momento aparece la náusea de su existencia que le aburre de seguir caminando, del aplastamiento de la llegada de las noches y los días, hasta olvidar por completo «el motivo por el que había querido encontrar el mar» (LISPECTOR, 2003, p. 27). Sólo buscándose a sí mismo llegará a ver el mar, un mar simbólico y abstracto. Pero sólo a través de un trance, el mismo en el que entra G. H., se pregunta entonces por el paso del tiempo, toma conciencia de que es domingo:

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

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

Después, como ahora, lo que Martim, sentado, experimentaba era una orgía muda en la que había un virginal deseo de envilecer todo lo que era susceptible de ser envilecido; y todo era susceptible de ser envilecido, y ese envejecimiento era una manera de amar. Estar contento era una manera de amar; sentado, Martim estaba muy contento (LISPECTOR, 2003, p. 31).

Es en esa forma de amar donde siente como cómplice al silencio, ya no lo ataca, el silencio ahora es un grito. Una vez establecida la complicidad entre Martim y el silencio, a continuación se establece la relación con el mundo, primero con las piedras, luego con los pájaros, se plantea el lenguaje, en definitiva, la escritura en su conjunto. Entra en una especie de escalera mística de lo imaginario y lo humano, estableciéndose como sensorial en el mundo; en el primer escalón se encuentra su primer contacto con el mundo inorgánico: las piedras; en el segundo lo orgánico: las plantas; para llegar al tercer escalón: el hombre, donde se sitúa el lenguaje y aparece la necesidad de querer expresarse, de buscar así un lenguaje nuevo. Martim recodifica los significantes que conforman su existencia, crea para sí una especie de lenguaje existencial. Se cuestiona primero por la palabra «crimen». Y después de dos semanas de silencio llama «acto» a su crimen. Este camino es el que sigue Martim para crear su propio mundo, él, que no creía ya en palabras hechas, se convierte en una especie de niño que aprende a hablar reconvirtiendo los adjetivos que no le complacen. Y por primera vez, con candor, se había admirado de sí mismo, como un niño que se descubre desnudo en un espejo. Se convierte así en niño-adulto, transformándose en un hombre abstracto. Como

un estancamiento, entró en la náusea y se quedó por un tiempo, abstracto como él en la náusea, primero filosófica, después existencial y finalmente corpórea:

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

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

Ya cerca de él, sin embargo, estaba el hombre sentado en el suelo bajo el árbol. El hombre comía y el olor de comida fría dio a Martim una náusea de deseo. Su rostro se hizo urgente, tímido y vil, como un rostro cuando implora. El olor le volvió cruel a la nariz, casi vomitó de asco, tan puro estaba de comida. Pero su cuerpo había ganado un impulso nuevo, los pasos difíciles lo sobrepasaron y poco después estaba frente al hombre, mirándolo con minuciosa ansiedad (LISPECTOR, 2003, p. 60).

Las contraposiciones del silencio llevan a la dualidad de la existencia: razón-corazón. Clarice Lispector escribe en 1974 el cuento «Silencio», incluido en el volumen *Silencio (Onde Estivestes de Noite?)*, donde describe este proceso de manera más concisa:

Se puede pensar rápidamente en el día que pasó. O en los amigos que pasaron y para siempre se perdieron, pero es inútil huir: el silencio está ahí. Aun el sufrimiento peor, el de la amistad perdida, es sólo fuga. Pues si al principio el silencio parece aguardar una respuesta –cómo ardemos por ser llamados a responder–, pronto se descubre que de ti nada exige, quizá tan sólo tu silencio. Cuántas horas se pierden en la oscuridad suponiendo que el silencio te juzga, como esperamos en vano ser juzgados por Dios. Surgen las justificaciones, trágicas justificaciones forzadas, humildes disculpas hasta la indignidad. Tan suave es para el ser humano mostrar al fin su indignidad y ser perdonado con la justificación de que es un ser humano humillado de nacimiento. Hasta que se descubre que él ni siquiera quiere su indignidad. Él es el silencio (LISPECTOR, 1988, p. 137).

Nos encontramos ante una escritura del silencio, de lo sagrado. Antonio Maura, en la conferencia antes mencionada, describe su proceso de escritura de la siguiente manera (MAURA, 1997):

¿Quiere decir que se trata de una escritura del silencio, o se trata de una escritura frente al silencio?... todos los caminos han de ser explorados por la voz. La palabra arde como tea para alumbrar en lo más hondo de la gruta de la materia y la energía: En la fuerza vital que se vuelve cuerpo y en ese cuerpo que se transforma en pasión, en vida. Escritura como traducción del silencio, sí. Y

escritura como reto ante lo callado. En ambas peleas está comprometida esta mujer que tal vez sea una de las únicas escritoras capaz de distinguir diferentes silencios como nosotros distinguimos entre diferentes palabras. Una mujer que fue capaz de elaborar un lenguaje habitado por huecos, una escritura de silencios. «Lo que no sé decir es más importante que lo que digo». «Cada vez escribo con menos palabras. Mi mejor libro ocurrirá cuando yo dé todo sin escribir». En ese momento, cuando las palabras mudas se sucedan unas a otras como la pausada respiración, como el silencioso discurso de la sangre, entonces lo mágico habrá sucedido. Todos entenderemos sin decirlo y el silencio será la más rica de las lenguas. Escritura del silencio y contra el silencio por tanto. Escritura del cuerpo. Escritura.

A continuación veremos cómo a partir del silencio se llega al contacto con las cosas, lo que desembocará en mirar al otro, la otredad, por medio de un reflejo en un espejo que determina su comunicación o no con el mundo que contempla Clarice Lispector.

Teoría del espejo: el problema de la otredad

Sin la conciencia de nuestra identidad, seríamos seres folclóricos sin alma, como los vampiros, que no se reflejan en los espejos. Pero lo más importante es que estaríamos imposibilitados para experimentar la empatía cognitiva, ya que ésta exige distinguir entre uno mismo y los otros y comprender que los demás también poseen un yo.

Frans de Wall, *Good Natured*.

Los espejos deben inspirar terror, reverencia y comprensión.

Mark Pendergrast, *Historia de los espejos*.

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

Clarice Lispector, *Para no olvidar*.

Conocer el mundo implica contemplarlo. Si bien el espejo define el reflejo de una luz para formar una imagen, para realizar una teoría del espejo en Clarice Lispector hay que remitirse a la historia de este elemento, al reflejo del otro, a la historia de la otredad, para que el primero –el que mira– adquiera sentido. Se establece así la relación: Yo-Tú, es decir, la forma de comunicarse con el mundo.

Los espejos sólo adquieren sentido cuando uno se mira en ellos, nos recuerda Mark Pendergrast, quien señala que la historia de los espejos es la historia de la visión. Lo que se percibe en estas superficies –a las que atribuye la cualidad de «mágicas»– es fuente de información sobre nosotros mismos: «de dónde venimos, qué imaginamos, cómo pensamos, qué anhelamos. A lo largo de toda la historia de la humanidad, el espejo aparece como un medio de autoconocimiento y autoengaño» (PENDERGRAST, 2003, p. 13).

Los personajes de Clarice Lispector, que se miran constantemente en un espejo, no son la excepción. A través de este reflejo, se autoconocen o se autoengañan. En la historia de

la antigüedad, tanto los egipcios como los sumerios, etruscos, mayas, aztecas, chinos –casi todas las civilizaciones antiguas– utilizaban el espejo como referente místico, pero también como símbolo de cosmología, vanidad, belleza, sexo, magia, ciencia y autoconocimiento.

Por su parte, en el folclore judío se incorporaban los espejos al pensamiento mágico, a menudo como un método para procurarse amor, además de que la luz y el espejo aparecían en sus obras pictóricas, arquitectónicas y literarias como símbolo de la introspección y el conocimiento divino, según señala Pendergrast (2003).

En cambio, los etruscos, cuando moría alguien, recreaban su tumba con mesas, bancos, candelabros, pendientes, como un hogar donde no faltaban los espejos, que servían como receptáculos para el alma. «La palabra con que designaban el alma, *hinthial*, significa también “imagen reflejada en el espejo”» (PENDERGRAST, 2003, p. 24).

Mark Pendergrast nos introduce así en una historia donde los protagonistas son los seres humanos que han utilizado el espejo con diferentes motivos. La percepción del espejo ha tenido una gran evolución en la historia de la filosofía y ha evolucionado en el terreno de la ciencia. Existe también un tratamiento de la figura del espejo en el mundo de las paraciencias, se conoce como catoptromancia (adivinación por medio del espejo).

Desde la antigüedad el espejo ha sido objeto de ficción en mitos, novelas y leyendas, donde es referido como fuente de expresión y de conocimiento. Y mientras en la literatura se refleja la transformación del espejo «sagrado» en un objeto cotidiano, en la pintura aparece como una evolución del propio arte. Es este aspecto el que compete a nuestro estudio: la medida en que el espejo se ha vuelto tan indispensable en la vida cotidiana, como lo es para los personajes de Clarice Lispector. Ellos, en la medida que se miran en un espejo, se descubren. En la medida en que miran al otro, visto como espejo de uno mismo, se crean a sí mismos. En filosofía este proceso se denomina *otredad*.

De la misma manera que el silencio, la otredad es uno de los elementos básicos para entender la concepción del lenguaje de Clarice Lispector, así como la creación de sus personajes protagonistas, quienes mantienen una relación irremediamente conflictiva consigo mismos y una imposibilidad de comunicarse con los otros. Este núcleo conflictivo tiene su desenlace en la náusea, y de ese mismo conflicto van a tomar el impulso que les permita construir y defender su subjetividad y de ahí la concepción de sus propios mundos.

Como en el folclore, en muchos pueblos y mitologías el espejo ocupa un lugar importante en tanto que se piensa que en él se refleja el alma o el espíritu de la persona: la ventana al mundo; en el plano filosófico, muchos autores han querido hablar de esta relación para concebir la comunicación entre las personas y el conocimiento de uno mismo: la otredad. Entre los autores que se ocupan de este concepto destacan sobre todo Martín Buber y Emmanuel Levinas.

Paralelo al nivel filosófico donde se sitúan estos dos autores con una «teoría de la otredad», Clarice Lispector crea con la figura del espejo: una «teoría del espejo», para concebir al mundo, comunicarse –o no– con él y conocer a sus personajes.

Martin Buber (1994) elaboró una filosofía del diálogo o del encuentro, una manera de existencialismo religioso centrado en la relación Yo-Tú de la que parte para definir el ser del

hombre, vida que transcurre entre el Yo y el Ello y entre el Yo y el Tú. El Tú es un sujeto como el Yo, no es cosa ni objeto. El Ello se produce cuando nuestro ser se comunica con el mundo como cosa, objeto, pero no penetra en ella. Marca también la diferencia entre El Otro-Tú y Lo Otro-Ello. Es decir, el Yo se relaciona con Otro, el Otro dicho a modo de Tú, o bien, a modo de Ello. En todas las relaciones que establece el hombre, lo humano se anula, y se anula estableciendo las relaciones con lo Otro. Este concepto, «Otro», fue introducido como tal por Levinas, quien dice que la manera de evitar la anulación y el caer en la mismidad es ver al Otro como absolutamente Otro y que la relación con él es la relación con el infinito. El Otro como Otro es huérfano, la vida, el extranjero. En Buber, el otro, como otro, es el Tú, con el que establezco una relación de simetría. La relación que lleva hacia el Otro constituye en Buber el camino a la libertad misma, y se establece por nuestra libertad; en Levinas, el Otro viene sin que se le llame. En ambos casos, estas relaciones son las maneras de acercarse al mundo. El Mundo en sí, definido como «otro». Existiendo además, «al mismo tiempo en que el ser que establece relaciones esenciales con los otros, lo hace en esa misma medida con el Tú eterno, el cual es definido como el Dios religioso».

Al tratar de llegar a una conciliación entre ambos, la otredad se define en la medida que se conoce el mundo. El Yo-Tú y el Yo-Ello son dos maneras de conocer, de vivir el mundo, es nuestra dualidad como seres humanos. El Yo-Ello se nos da de una forma cotidiana común, en el día a día; el Yo-Tú también se da, pero no lo podemos forzar ni manipular, tenemos que prepararnos para que llegue, el mundo definido como el «mundo del amor, del encuentro, de la experiencia mística, de la inocencia, de la creación, más cercano al mundo del niño, o el ser como niños».

A su vez, la relación con el Tú se puede dar: con la Naturaleza, sin un lenguaje racional, antes del lenguaje; con los hombres, donde participa el lenguaje –damos nuestro Yo y aceptamos el Tú–; y con las formas inteligibles, que sería el mundo de lo creativo y lo religioso. No tiene un lenguaje preciso, pero hay una voz.

No podemos vivir sin el Ello, pero es en el Tú donde se manifiesta el espíritu, pues, según Buber (1994), tenemos que buscar el silencio para lograr la comunicación. Vivimos en un mundo lleno de Ello, como una seducción permanente que nos llama, nos interrumpe, nos distrae, nos invade. En el Tú vivimos nuestra libertad de ser todo lo que somos más profundamente, de convertirlo en acto.

Dentro del Ello, de lo Otro, se encuentra la cotidianidad y el Ello puede volver a ser Tú, cuando logramos encontrarlo. «Vivimos en el ello, es nuestra experiencia, el contacto con el Tú no es habitual en nuestra vida, pero todos lo tenemos como posibilidad personal» (BAEZA, 2005).

La narrativa de Clarice Lispector se centra en este tercer aspecto, en la búsqueda del encuentro con el mundo y en el Yo-Yo, en busca de la identidad. Puesto que si al contacto con el Tú, conocemos nuestro ser («yo, que soy gracias a que tú eres»), entra ahí el miedo, el temor a este mundo incierto, efímero y al mismo tiempo existente. Entra el horror mismo de la náusea, en la potencia de encontrar. Lispector define este proceso como «la experiencia más grande»:

Yo antes quería ser los otros para conocer lo que no era yo. Entonces entendí que yo ya había sido los otros y que eso era fácil. Mi experiencia más grande sería ser el otro de los otros: el otro de los otros soy yo (LISPECTOR, 2007b, p. 31).

En la soledad y en el silencio se encuentran dos constantes de Lispector, que definirán el camino para desembocar en la náusea. Desde la soledad y el silencio el *ello* se nombra de cierta manera, el *tú* se convierte en *Ello* de otra, y el *tú* te nombra a ti, te da la razón de existir. «Aprendizaje del alfabeto del mundo, tan personal y caprichoso como poblado de mudos silencios» (COBO, 2005, p. 94). Clarice Lispector se establece así en el Ello del mundo:

¿Qué es un espejo? Es el único material inventado que es natural. Quien mira un espejo, quien consigue verlo sin verse, quien entiende que su profundidad consiste en ser vacío, quien camina hacia el interior de su espacio transparente sin dejar en él el vestigio de la propia imagen, ese alguien ha entendido entonces su misterio. Para eso hay que sorprenderlo cuando está solo, cuando está colgado en una habitación vacía, sin olvidar que la más tenue aguja ante él podría transformarlo en la simple imagen de una aguja, tan sensible es el espejo en su calidad de reflejo levísimo, sólo la imagen y no el cuerpo. El cuerpo de la cosa (LISPECTOR, 2004, p. 83).

Jean-Paul Sartre define al Otro como «el prójimo», en tanto que es quien objetiviza el ego. Su afirmación de que «el infierno son los otros», en *A puerta cerrada* (*Huis Clos*, 1944), define más esta idea. Por otro lado, Merleau-Ponty va en la línea que nosotros defendemos, el Otro como fundamento para la existencia del sujeto.

Agua viva, *Un soplo de vida* (*Pulsaciones*) y *La hora de la estrella* ejemplifican este proceso de otredad, aunque en el estilo de Lispector se encuentra como una constante. Martim, en *La manzana en la oscuridad*, desde el silencio que es necesario para este transcurso, se acerca a las cosas como Tú, como acción. La misma búsqueda es la que lo lleva al encuentro del Yo, sin embargo, el hombre corpóreo y sensible puede identificarse con todos los «yoes» y estar por encima de ellos sin ser él mismo nada específico.

Un soplo de vida y *La hora de la estrella* definen más este yo como escritura, el yo se enfrenta a infinitas posibilidades de escribirse a sí mismo. «Pero al escribir, que se dé a las cosas su verdadero nombre. Cada cosa es una palabra. Y cuando no se la tiene, se la inventa. Ese Dios de ustedes que nos ha ordenado inventar» (LISPECTOR, 2001, p. 19). Espejos paralelos, repetición de imágenes. María de Santa Cruz señala que la existencia se construye por una «mascarada simbólica» a través de la escritura. Escribirse es la manera que tiene el sujeto de comprenderse y de comprender el mundo. Así la otredad se vuelve «manera de apropiación de lo extraño», modos en los que se anula o disuelve la extrañeza. Desde el presupuesto de que existe una «excedencia de sentido» en la otredad que se resiste a todo intento de apropiación.

La otredad también se alcanza a través de la mirada de uno mismo en un espejo. Se define entonces el Yo-Yo, otra forma de construir una identidad, apropiarse de ella y así existir. El artículo de Elena Losada (LOSADA, 1997), «Tres imágenes (con espejos) en la

obra de Clarice Lispector: Lori, Gloria y Macabéa», confirma esta idea: el espejo es la figura principal, tratada siempre como reafirmación de la identidad de los personajes: «el deseo de ser y la conciencia de que sólo podrán ser siendo mujeres y llegando a ver en un espejo su rostro desnudo». Macabea, como si fuera un personaje creado por Sartre, no está dotada de una razón de identidad. Está aniquilada por la autora y sólo surge desde la muerte.

Asimismo, Elena Losada destaca el papel de Lori en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, porque a diferencia de la identidad buscada por Lori a través del espejo, Macabea, sólo encuentra en él la anulación de su identidad: «El espejo de Lori sólo reflejaba su apariencia; el de Macabea –malévolamente– no refleja ni siquiera eso. Macabea es invisible, no aparece, luego no es». El pasaje al que nos remite Elena Losada corresponde al momento en que Macabea se mira por primera vez en un espejo, ella que es fea y desgraciada:

Se miró maquinalmente en el espejo que colgaba sobre el lavabo sucio y desconchado, lleno de pelos, algo concordante con su vida. Le pareció que el espejo opaco y oscurecido no reflejaba ninguna imagen. ¿Acaso se habría esfumado su existencia física? Pero esa ilusión óptica se desvaneció y entrevió la cara deformada por el espejo ordinario, la nariz que parecía enorme, como la nariz de cartón de un payaso. Se miró y pensó al pasar: tan joven y ya oxidada (LISPECTOR, 2001, p. 25-26).

Macabea es invisible, pues no tiene una comunicación en el Yo-Yo, y mucho menos en el Yo-Tú, por lo tanto no es, pierde su identidad como mujer y como ser humano. El artículo de Elena Losada tiene como base la continuación de la identidad femenina, es decir, llegar al completo desnudo de ser mujer y reivindicarse en el mundo, como también decía Hélène Cixous: «La piedad es deformante, es paternalista o maternal, barniza, recubre y lo que Clarice Lispector pretende, aquí, es desnudar, en su minúscula grandeza, a ese ser» (CIXOUS, 1989, p. 168). En el espejo es donde se confirma la identidad de los personajes, y de la misma Clarice Lispector: «[...] es el espejo ante el cual las mujeres confirman su identidad y su belleza, el espejo mágico, arquetípico y masculino de la madrastra de Blancanieves. Pero ahora el espejo, que sólo puede reflejar apariencias, queda minimizado por el descubrimiento de la esencia de ser mujer. Este es el secreto que el espejo ignora» (LOSADA, 1998, p.127-137).

La creación de espejos enfrentados es una constante en la narrativa de Clarice Lispector: crea a un personaje, que a su vez crea a otro. Los personajes de Clarice Lispector se relacionan directamente con la Otredad y la imposibilidad de comunicarse con los otros. «Sus protagonistas tienen dificultades para comprenderse y aceptarse, en paz con ellos mismos, y la incomunicación es consecuencia natural de esto» (VITALE, 2003). Justo por esta incomunicación producida por la náusea, los personajes de Lispector intentan una y otra vez relacionarse con el mundo a través de la nominación. De esta incomunicación se percata también Cossío Woodward (2002), quien resalta que, más que una anécdota que señalar, existe en la narrativa de Lispector «un asunto mucho más difícil de resolver, la incomunicación humana»; Cossío se centra en el cuento «Amor», pero entrelíneas señala este aspecto como una constante en toda la obra de Clarice Lispector. Nádia Batella Gotlib

(1995) completa en su estudio esta incapacidad de la autora para contactar con el mundo, una mujer que tiene sed de ser gente pero que está en medio del desierto, en la soledad.

El espejo es una imagen por reflexión, la otredad es una manera de ser espejo del otro. El otro definido con escritos, escritos como ventanas y como puertas, ya lo dijo Maura (1997), que sirven para comunicar espacios, como espejos, que reflejan y desvelan.

El uso del monólogo interior como salvación

Gira sobre sí mismo, hosco, y se acerca al espejo.

CALÍGULA. ¡Calígula! Tú también, tú también eres culpable. Entonces, ¿no es verdad?, ¡un poco más, un poco menos! ¿Pero quién se atrevería a condenarme en este mundo sin juez, donde nadie es inocente? [Con acento de angustia, apretándose contra el espejo.] Ya lo ves, Helicón no ha venido. No tendré la luna. Pero qué amargo es estar en lo cierto y llegar sin remedio a la consumación. Porque temo la consumación. ¡Ruido de armas! La inocencia prepara su triunfo. ¡Por qué no estaré en su lugar! Tengo miedo. Qué asco, después de haber despreciado a los demás, sentir la misma cobardía en el alma. Pero no importa. Tampoco el miedo dura. Encontraré ese gran vacío donde el corazón se sosiega.

Albert Camus, *Calígula*

Contra esos espejos lanza Clarice Lispector su propia voz, de ahí el uso constante del monólogo interior –característica principal, tal vez la única, por la que se la asocia con Virginia Woolf; el uso de un monólogo interior definido como discurso indirecto libre que trata de reproducir los mecanismos del pensamiento, o bien la asociación de ideas.

Generalmente, el monólogo, como técnica narrativa, se caracteriza por que se fusiona, a través de la imaginación de un personaje, el mundo real con el mundo interior. Los personajes de Clarice Lispector, al ser incapaces de contactar con el mundo real, simplemente se quedan en la relación del Yo-Yo-Otro, y no el Yo-Otro-y Yo. Un Yo que no se puede justificar ni aclarar sobre su razón de ser, y que por lo tanto no establece una relación con el mundo.

Esa incapacidad de relacionarse con el mundo es el conducto de la náusea que desemboca en la epifanía no resuelta, la aparente revelación de un instante, de ese remolino de ideas que fluye por su conciencia y que tan sólo dura un instante y que, al no tener regocijo en el exterior, desaparece. La vida continúa con su ritmo normal.

En estos diálogos consigo mismos, los personajes de Lispector se desnudan de cuerpo completo, expresan sus sentimientos más ocultos, sus deseos reprimidos y todos sus mundos diferentes desde su interior. Además del espejo, a través del diálogo encuentran otra forma de desnudarse ante el mundo.

Olga de Sá (2000) parte del concepto de «duración» bergsoniana, pasando por las digresiones de Sterne y el *stream of consciousness* de Meyerhoff, para elaborar su propia teoría del monólogo interior que causa dos efectos: interno y externo. Olga de Sá extrae de la filosofía de Bergson el concepto de «duración» (*durée*), que se identifica con el *fluir*

de la conciencia y de la sensibilidad, siempre diferente, cuyo ritmo es el propio ritmo de la vida. Afirma en su estudio que toda filosofía existencialista, en el sentido más amplio del término, está permeada por el concepto del tiempo vivo de la conciencia pues sólo éste puede construir la esencia humana por varios actos de existir. La esencia del hombre no va antes de su existencia, pero en ella se plasma por los actos responsables de aquel que asume su vivencia, tal como afirmaba Sartre.

Utiliza así, en palabras del crítico Adonias Filho, un monólogo dostoievskiano donde el cuento se intelectualiza, «se funde com a linguagem, num estado de descoberta literariamente excepcional, há sangue e vida nesse monólogo» (DE SÁ, 2000, p. 50). Y coincide con Jaspar Guimarães Rosa en que la escritura de Lispector refleja una conciencia conceptual del mundo, que es el existencialismo.

De Sá ejemplifica su teoría con el personaje de Joana en *Cerca del corazón salvaje*, que en el transcurso de su vida percibe cierto abandono que finaliza con el tedio del casamiento –antes una tentativa de vivir, ahora una decepción–, para terminar en un monólogo interior donde busca sólo su identidad. Una digresión, una fragmentación, una quiebra de un aparente orden causal exterior. Sin embargo, es una constante en todos sus personajes. Existe también un personaje más, el lector, a quien llega mediante este monólogo interior que establece un diálogo con el receptor, como por ejemplo, en el caso de Macabea, cuando, después de inventar su muerte, el narrador se dirige al lector, su continuo otro, el destinatario de su narrativa. Se convierte así en un diálogo *a posteriori*: una vez descubierta su identidad, la transmite al lector.

El uso del monólogo interior es así un discurso indirecto libre. Representa un sumergirse en el flujo de conciencia de los personajes para conocer sus pensamientos y sentimientos, relacionados directamente con su deseo de vivir, de analizar la consistencia de la vida y de participar en el proceso de escritura con el narrador, como lo hace Rodrigo M. en *La hora de la estrella*.

De esta manera, este tipo de escritura nos lleva a la incomunicación entre los personajes de las obras de Lispector. La no identificación con ellos, pues el tiempo se les va en tratar de averiguar su propia identidad; el mismo personaje que monologa se cierra así la posibilidad de conocerse gracias al Otro, pero al no estar el «Otro», establece una no-comunicación con el mundo, con su existencia.

Es así como el existencialismo está permeado por un concepto del tiempo vivo de existencia, el monólogo es una manera de entrar en contacto con él y en el monólogo interior fluyen las consecuencias de la misma náusea. El monólogo es un conducto, una acanaladura que encierra todos los síntomas consecuentes. Lispector plantea desde un monólogo religioso en *La pasión según G. H.*, otro casi místico en *Un soplo de vida*, hasta el provocado por los diálogos vacíos de los personajes con sus interlocutores, por ejemplo en el caso de Macabea. Siempre latente el símbolo del espejo, que también llega a ser un detonante epifánico que emparará toda la obra literaria de Clarice Lispector.

La náusea literaria en Clarice Lispector

En julio de 1989, el poeta Joseph Brodsky dio una conferencia en Dartmouth College titulada «Elogio del aburrimiento», donde relata que el aburrimiento es un fenómeno fruto de la repetición. La esencia de la vida consiste precisamente en la monotonía y en todo lo que se ajusta a un patrón. En este estado de ánimo se encierra el tiempo, se levanta uno a la misma hora, se tiene un trabajo fijo, se vive en la misma casa, se tiene la misma habitación, se tiene la misma vida, se miran los mismos rostros, se pronuncian los mismos nombres, las mismas palabras: se es el mismo yo. El hombre por repetición se aburre. La cotidianidad es la causa de la incubación del aburrimiento. Cuando se presenta este estado –que para Heidegger es el peor estado de ánimo, pues implica una inmovilización del ser–, se tienen dos opciones: tocar fondo, sumergirse en él, abrirle la ventana. O bien dejarlo simplemente pasar y quedarnos presos en ese vértigo ensimismado.

Los personajes de Clarice Lispector optan por la primer opción, y en el tocar fondo proyectan un mundo interior rico en matices psicológicos gracias a una conciencia que fluye a través del monólogo interior. Por fuera no hay otra cosa que tranvías, máquinas de escribir, hojas en blanco, habitaciones, espejos, un perro; pero basta con que Clarice Lispector se interne en la conciencia de un personaje para que se desate una compleja maraña lingüística, brillantes asociaciones de una crueldad reflexiva, una voz que desde su singularidad brota para echar luces sobre las cuestiones fundamentales de la existencia.

Los personajes de Clarice Lispector se aceleran emocionalmente, se precipitan psicológicamente a un extremo tal que trascienden las nociones espaciales y temporales, pasan de la comprensión lógica a la comprensión emocional de estas mismas categorías. Es un estado de ánimo de una intensidad desmesurada que, sin embargo, permanece reprimido hasta el final, lo que explica el destino desgraciado de sus protagonistas:

Antes quiero afirmar que esa chica no se conoce sino a través de vivir a la deriva. Si fuese tan tonta como para preguntarse «¿quién soy yo?», se espantaría y se caería al mismo suelo. Es que el «¿quién soy yo?» provoca necesidad. ¿Y cómo satisfacer la necesidad? Quien se analiza está incompleto. || La persona de la que voy a hablar es tan tonta que a veces sonrío a los demás en la calle. Nadie responde a su sonrisa porque ni la miran (LISPECTOR, 2001, p. 17).

La *náusea literaria* se encuentra situada en este éxtasis melancólico. Es la encarnación del sujeto moderno portador de una náusea, cuyo origen sea anímico, social, psíquico o filosófico, su solución es sin duda artística. La obra de Clarice Lispector es redescubierta una y otra vez por el lector, en la medida en que sus textos fueron construidos de manera comprometida con sus lectores. La literatura de Lispector es una literatura de libertad que se resume en la cadena: náusea-palabra-instante-escritura-compromiso, que vuelve a abrirse para convertirse en una espiral.

Agradecimientos

A Elena Losada Soler, a quien agradezco sus conocimientos y sabiduría. A mis padres y hermanos, siempre presentes. A mis amigos, en especial a Sergio Loo, Leticia Cortés Meyer y Blanca Martinelli. Y a Ismael Llopis, mi respiro de cada día.

HERNANDÉZ TERRAZAS, C. The Poetics of Nausea in Clarice Lispector. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 182–208, 2015.

Referencias

ALBÉRÈS, R. M. *Jean-Paul Sartre*. 1. ed. Barcelona: Editorial Fontanella, 1968.

BAEZA, H. Martin Buber. *Revista Alcione*, Santiago de Chile, n. 9, 2000. Disponible en: <http://www.alcione.cl/nuevo/index.php?object_id=216>. Consulta: 24 nov. 2005.

GOTLIB, N. B. *Clarice uma Vida que se Conta*. 1. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

BUBER, M. *Yo y tú*. 1. ed. Buenos Aires: 1994.

COBO, J. G. Clarice Lispector. *Inti: Revista de literatura hispânica*, Cranston – Providence, v. 1, n. 61, p. 91-106, 2005. Disponible en: <<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2320&context=inti>>. Consulta: 24 nov. 2005.

COSSÍO WOODWARD, M. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *Cuentos reunidos*. 1. ed. Madrid: Alfaguara, 2002. p. 26-27.

DE SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

GUELBENZU, J. M. Relato de un sacrificio. *Babelia, El País*, Madrid, 10 de mayo de 2003.

SARTRE, J-P. *¿Qué es la literatura?* 1. ed. Trad. Aurora Bernández. Buenos Aires: Editorial Losada, 1962.

SARTRE, J-P. *La náusea*. 1. ed. Trad. Aurora Bernández. Madrid: Editorial El País [Clásicos del siglo XX]. p. 92.

LANCIANI, G. Os espelhos de Clarice Lispector. *Jornal de Letras*, Lisboa, 1, p. 3, 1985.

MAURA, A. El discurso narrativo de Clarice Lispector. 387 h. 1997. Tesis. Doctorado. Departamento de Filología Románica. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. Disponible en: <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3065701.pdf>>. Consulta: 24 nov. 2014.

MAURA, A. Clarice Lispector: La escritura del cuerpo y el silencio. *Anthropos*. Barcelona. 19 de diciembre de 1997. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/biografa.htm>>. Consulta: 20 dic. 2007.

UNAMUNO, M. de. *El sentimiento trágico de la vida*. 1. ed. Madrid: Aguilar, 1942.

MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*. 1. ed. Trad. Jorge Romero Brest. Barcelona: Editorial Paidós, 1986.

MERLEAU-PONTY, M. *La prosa del mundo*. Trad. Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sentido y sinsentido*. 1. ed. Trad. Narcís Comadira. Barcelona: Ediciones Península, 1977.

PENDERGRAST, M. *Historia de los espejos*. 1. ed. Trad. María Eugenia Ciocchini Suárez. Barcelona: Ediciones B, 2003.

LISPECTOR, C. *Silencio*. In: _____. *Onde estuveste de noite*. 1. ed. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo, 1988.

_____. *La hora de la estrella*. 2. ed. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 2001.

_____. *La manzana en la oscuridad*. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2003.

_____. *Agua viva*. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2004.

_____. *La pasión según G. H.* 3. ed. Trad. Alberto Villalba Rodríguez. Madrid: El Aleph Editores, 2005.

_____. *Aprendiendo a vivir y otras crónicas*. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2007a.

_____. *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2007b.

LOSADA Soler, E. Clarice Lispector: La palabra rigurosa. In: CARABÍ, À. y SEGARRA, M (Eds.). *Mujeres y Literatura*. Barcelona: PPU, 1994. p. 123-136.

_____. Tres imágenes (con espejos) en la obra de Clarice Lispector: Lori, Gloria y Macabéa en «Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y del silencio». *Anthropos*, Barcelona, Extra 02, p. 55-58, 1997.

_____. «¿Bonita? No, mujer». Dos imágenes del cuerpo femenino en la obra de Clarice Lispector: Lori y Macabea. In: CARABÍ, À. y SEGARRA, M (Eds.). *Belleza escrita en femenino*. Barcelona: PPU, 1998. p. 127-137.

VITALE, I. En las tinieblas de la materia. *Letras Libres*, Madrid, s/v, s/n, p. 58-61, octubre de 2003. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/clarice-lispector-en-las-tinieblas-de-la-materia>>. Consulta: 20 dic. 2007.

VV. AA. «Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y del silencio». *Anthropos*, Barcelona, Extra 02, 1997.

Recebido em: 13/04/2015

Aceito em: 05/06/2015.