

**Universidad Nacional de Río Negro**

**Escuela de Humanidades**

**Licenciatura en Letras**

# **Animalidad, viaje y escritura**

**Una aproximación a la obra de Clarice Lispector**

**Tesista: Mirna Rocha**

**Director: Nicolás Magaril**

**Octubre 2019**

# Contenido

Prólogo .....	3
Capítulo 1. Introducción .....	6
Capítulo 2. Animalidad .....	14
Capítulo 3. Viaje.....	34
Capítulo 4. Escritura .....	48
Capítulo 5. Conclusión .....	66
Bibliografía.....	73
Bibliografía de Clarice Lispector .....	73
Bibliografía general.....	74

*Dedico esta tesina a mi papá, para decirle que él tenía razón en soñar con un mundo diferente, en querer más. Para confirmarle a él y demostrarle a todos que los hijos de los trabajadores también tienen posibilidades. Para dejar en claro que el acto de entregar esta tesis, más allá del resultado que tenga para mí, evidencia que existe la movilidad social. Es una afirmación que dice que creo en y defiendo la educación pública y la universidad pública.*

*Dedico estas páginas también a mi mamá, quién me enseñó el amor por la lectura, puso algunos libros en mis manos y me pidió que nunca dejara de escribir.*

## Prólogo

Mariposa negra. Gigante, en un cuerpo pequeñito, frágil. Es extravagante, es de acá y de allá. De hecho, vino del más allá. Inquieta siempre, volátil, nunca con los pies sobre la tierra. Como un dragón. *Espectro de dragón exorcizado*. Poderoso, violento a veces, increíblemente fuerte. Protector. Solitario y dulce, melancólico, siempre soñador. Todavía no se descubre cisne, lo intuye, pero una tristeza gris la disfrazaba de patito feo. Contradictoria, intermitentemente vive de forma intensa, o se cuida de vivir, de sentir, de amar, de tener esperanza, de confiar. Bella, a pesar suyo. Tremendamente luchadora, sin saberlo del todo. Provoca olas profundas a su paso, casi sin querer, casi sin consciencia. Su pensamiento arrolla, eleva, sumerge, despierta, sostiene. Puede ser dura e independiente, o dócil y desvalida. Sabe que es inteligente y que eso le causa problemas. Es nocturna, oscura, evasiva. Hermética hasta consigo misma, salvo cuando escribe. Confía y ama, y sufre cada vez por eso. Después se promete no volver a caer, al menos por un tiempo. Intenta escribir sensaciones, traducir experiencias, llegar a comunicarse con el otro, sintiendo no haberlo logrado nunca. La música, la pintura, la literatura son sus guaridas. La maternidad es la alegría y la tristeza en su vida. La muerte la seduce y ella aguanta. Porque la grandeza está en el coraje de aguantar. De tolerar el sufrimiento. De mirar la vida de frente, y a pesar del pavor, continuar avanzando. Mirarse al espejo, ver lo monstruoso y seguir, rozando la locura pero aún de este lado del mundo. A pesar de que cada animal, cada paisaje, cada viaje le simbolice la vida ancestral de todo lo que estuvo antes. Su corta vida de mariposa presagia la muerte, aunque la vuelve más intensa. Sabe que su existencia es breve, por eso se apasiona. Por eso lee y escribe sin parar. Por eso ama y siente en exceso. Y no sabe que por eso también está unida de manera invisible a todos los seres de este mundo.

Escribí este pequeño fragmento para un proyecto literario personal sobre historias de mujeres. Historias, mezcla de realidad y ficción, inspiradas en algunas mujeres reales que conocí; en otras sobre las que leí, y en otras que inventé en una especie de collage de varias mujeres. Puede decirse que Clarice fue todo eso. Una mujer real, y también un collage a partir de la suma de todos sus personajes, femeninos o no, amalgamado con su pensamiento y sus apreciaciones a partir de los textos periodísticos.

La primera vez que tuve contacto con un libro de Clarice Lispector fue en un curso de portugués en el 2006, en la antigua Fundación de Estudios Brasileños (FUNCEB) que hoy ya no existe. Gracias a una profesora muy joven e igual de inteligente que nos hizo leer *A hora da estrela*. Un libro triste, duro, desestructurado. Una narración diferente, difícil desde la configuración pero muy fácil de leer para ser una segunda lengua. Luego, cada vez que viajé a Brasil (mi fanatismo y algo en mis genes me impulsaron a viajar unas nueve veces en unos cuantos años) compré varios libros para practicar el idioma. Confieso que siempre me fascinaron las lenguas y la gramática. Hasta trabajé como profesora de español. Hoy sigo estudiando idiomas. Aprender una lengua nueva sigue siendo para mí una puerta a un mundo antes inexistente, sonidos que pasan a cobrar un sentido. Volviendo al portugués, compraba los libros para practicar, pero también para conocer algo más de la literatura brasileña. Mi conocimiento sobre la misma se limitaba a *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, y algo de Érico Veríssimo, el genial *Os capitães da areia* de Jorge Amado, unos cuentos de Guimarães Rosa y un par de libros de Milton Hatoun. Entre otros libros de Lispector di con *A paixão segundo G.H.* El azar, le dicen. Un libro enorme, como sospeché desde la primera lectura. Había captado algo de su mensaje, de su profundidad, pero sabía que el idioma podía ser un obstáculo, aunque leyera fluido el portugués. Necesité leerlo varias veces en portugués, y varias en español, para ir adentrándome en él. Y sin embargo, creo que es uno de esos libros inagotables, tanto podría bucearse. Intuía temas filosóficos y religiosos, y sabía que no contaba con los conocimientos necesarios para ese abordaje, asimismo carecía de los antecedentes imprescindibles para situar esta novela, y toda su obra, en un contexto más amplio de la literatura brasileña y/o universal, como para poder ubicarla en relación con ejes como los del flujo de la conciencia, del existencialismo, del movimiento antropofágico, la poesía concreta, la narrativa regionalista, etc. En un momento hasta planifiqué una estadía en São Paulo para cursar un cuatrimestre en alguna universidad como intercambio, lo que finalmente no prosperó. Con el consejo de docentes de la carrera y con la guía de mi director me animé a trabajar esta autora, y en especial, a comenzar por esta novela. Una de las grandes dificultades de leer y trabajar con el portugués, una lengua tan cercana al español, me llevó a cometer errores en mi redacción en español (como regularizar verbos irregulares por asimilarlos al portugués), lo que gracias a múltiples correcciones me hicieron estar más atenta.

Cuando me decidí a escribir mi tesina sobre ese libro, los caminos me llevaron a leer otras cosas. Empecé por sus trabajos posteriores a *La Pasión según G.H.* Luego descubrí sus crónicas, sus cuentos, la correspondencia enviada a sus hermanas cuando vivió en el exterior, las versiones que hizo de algunas leyendas brasileñas, la literatura infantil. Paralelamente fui leyendo a sus biógrafos y críticos más reconocidos. Gracias a esos trabajos, encontré textos que no habían sido publicados más que en columnas de algún diario o revista (como “Desespero e desenlace as tres da tarde”). Reconozco que no todo me gustó. Pero a medida que fui leyendo no dejaba de sorprenderme. Me llamaba la atención el humor y la ironía, pero también la dulzura, la franqueza, y sus gestos revolucionarios (si es que con las letras solamente se puede ser revolucionario). Pero fue realmente en el proceso de escritura de esta tesina donde los temas fueron conectándose realmente, y surgieron nuevas conexiones intratextuales que enlazaban crónicas y cuentos. Y así, *La Pasión según G.H.* perdió su protagonismo, y otros textos ganaron un mayor lugar en este trabajo.

Algunos textos me emocionan hasta hoy, como la carta a su amiga Olga Borelli cuando la conoció, su crónica “Mineirinho”, “Se eu fosse eu”, y no me canso de releer *Um sopro de vida, Agua Viva y A paixão segundo G.H.* Clarice Lispector no necesita homenajes, ni en portugués, ni en español, ni en inglés ni en francés. Mi mínimo abordaje crítico, parafraseando a Steiner, se limita al intento de leer como seres humanos íntegros y, aceptando que comparada con la creación ésta es una tarea secundaria, al menos aspira a que aquella no se hunda en el silencio.

## Capítulo 1. Introducción

Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión –allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí, se realiza el ritual antropófago de la literatura latinoamericana.

Silviano Santiago

En la introducción a *Reading with Clarice Lispector*, Andermatt Conly (1990) analiza la manera en la que Cixous lee a Lispector: esa lectura estaría atravesada por el programa de sus propias lecturas contemporáneas, una serie de escritos que Cixous conecta por afinidad. Lo que busca este modo de lectura sería descubrir las distintas formas en las que el mismo tema es abordado en varios textos diferentes. La imagen que utiliza es la de un prisma, a través del cual Cixous descompondría el tema inicial en sus varios tonos y colores. Al pensar en cómo se fue conformando el corpus elegido para este trabajo, podría pensarse en un tipo de procedimiento similar. A partir de la lectura y relectura de varios pasajes de la creación de Lispector, surgieron algunos tópicos clave, algunas imágenes y nociones que se repetían, y que a la vez iban variando levemente entre un escrito y otro. Quizá simplemente porque la narradora mujer se convertía en un autor-personaje. O porque lo que era narrado en una columna semanal de un periódico se transformaba en un cuento, solo por publicarlo en una compilación que contenía la palabra “cuentos”. Si hacemos foco en alguno de los motivos del “gran texto lispectoreano”, rápidamente encontraremos conexiones que van dándole diversas coloraciones y matices, ampliándolo, contradiciéndolo o expandiéndolo. Si pensamos en un tema como en un haz de luz, podemos asumir que esa luz, al ser irradiada desde la perspectiva ficcional, adquiere un color; y que, al ser proyectada desde una crónica y firmada con nombre propio, expresa otra tonalidad.

El punto de partida para esta tesina fue *La pasión según G.H.* (1964). Una especie de novela-ensayo, difícil de describir y clasificar dentro de un género. Es el primer relato escrito por Lispector en primera persona y en el cual se enfatiza el quiebre con la narración tradicional, en el cual juega con el lenguaje y la escritura en general (utilizando líneas, signos de puntuación como metáforas y llevando la repetición al extremo). Una narración

que explora lo filosófico y lo religioso, la escritura, el amor, la vida, entre otros temas. En la revisión del corpus crítico (solo a propósito de este libro), surgieron múltiples conexiones con los autores del flujo de la conciencia, con el existencialismo, con escritos religiosos y con autores místicos, con trabajos de antropología, de crítica feminista, de literatura judía, y de perspectivas psicológicas. En esta búsqueda, también fueron apareciendo diversos estudios biográficos que permiten situar su obra según las distintas etapas de su vida. La presente investigación se inicia recorriendo algunos de esos trabajos críticos que han explorado la vida y la producción de Lispector. Por citar a los más importantes, mencionaremos a Benedito Nunes, uno de los primeros críticos que analizó su obra (ya publicaba trabajos en 1966) con una perspectiva filosófica; Benjamin Moser con *Why This World: A Biography of Clarice Lispector* (1976); Nadia B. Gotlib, una de sus principales biógrafas, con *Clarice, Una vida que se cuenta* (2007); Hélen Cixous, con *Reading With Clarice Lispector* (1990). Será clave para el presente análisis la edición crítica de *A paixão segundo G.H.* (1996). El volumen reúne estudios críticos de Benedito Nunes, Olga de Sá, Affonso Romano de Sant'Anna, los que retomaremos para nuestro trabajo y con los que dialogaremos a lo largo del mismo. También se destacan los aportes de Marta Peixoto, en *Passionate fictions: gender, narrative, and violence in Clarice Lispector* (1994). Finalmente, destacamos que el análisis de Evando Nascimento en *Uma literatura pensante* (2012) constituyó un valioso aporte para suscitar relaciones intratextuales y para abordar la dimensión ensayística de la escritura de Lispector.

En el análisis cruzado de estos estudios y en la relectura de distintas publicaciones de Lispector, surgen las líneas que guían este trabajo. En principio, los temas presentes en *La Pasión según G.H.* fueron conectándose con otros textos, ampliando su sentido, contradiciéndolos a veces. Así fueron sumándose al corpus crónicas, cuentos y otros libros (novelas-ensayos). Detallaremos aquí los libros con los que trabajaremos, más algunos cuentos y algunas crónicas. Pero antes de enumerarlos, y de dividirlos en estos grupos, consideramos necesario destacar que en el corpus lispectoreano la segmentación en géneros implica una tarea casi imposible. Para empezar, porque ella misma publica sus escritos en periódicos, firmados con su propio nombre, bajo seudónimo o como ghost-writer (con el nombre de una famosa actriz brasileña), que luego son recopilados, con su autorización, en una recopilación de cuentos, o publicados luego de su muerte por sus herederos, también en un volumen de cuentos. Lo que plantea por lo menos tres

problemas, a saber: 1) se vuelve difícil delimitar la ficción de la realidad, como en algunos cuentos donde Lispector narra escenas de su infancia o de su juventud. Un claro ejemplo de esto puede apreciarse en el cuento “Restos de carnaval” publicado en *Felicidad Clandestina* (1971), donde la voz narradora relata una experiencia infantil opacada por la enfermedad de su madre, que falleció cuando ella tenía 10 años; 2) por lo mismo, las voces narradoras se funden con la voz de la autora; parece imposible diferenciar el relato de los personajes, que además a veces son mujeres y escriben en primera persona, del relato de experiencias personales reales, incluso cuando toman la forma masculina (como en el narrador de *La hora de la estrella*). La excepción serían las “crónicas” donde Lispector describe encuentros con personajes reales (escritores, músicos) o cuando transcribe una carta al Ministro, o habla de sucesos que pueden rastrearse en la historia brasileña; 3) parece imposible delimitar los géneros en Lispector, ya que algunos libros pueden considerarse novelas y ensayos a la vez, como es el caso de *Agua Viva* (que además posee una prosa poética, muchas “meditaciones visuales” y reflexiones sobre el arte) y *Un soplo de vida: pulsaciones*. Incluso *La pasión según G.H.* oscila entre el ensayo y la novela<sup>1</sup>. La aparición de cierto contenido relacionado con su historia de vida, sin ser necesariamente biográfico, permitió quizá que algunas de sus producciones fueran publicadas primero como crónicas y luego, atendiendo a su contenido ficcional, hayan sido reunidas y catalogadas como cuentos. Planteada ya la dificultad en la separación por géneros, usaremos de todas formas los términos “crónica” y “cuento” para facilitar el análisis.

Para la presente tesina hemos acotado el corpus atendiendo a algunos temas guía, que permitirán, como en la imagen del prisma mencionado, encontrar los diferentes matices, y las variaciones de los mismos en las distintas publicaciones. Estos temas fueron surgiendo como los más apropiados para comenzar a indagar *La pasión según G.H.*, y a su vez para ponerla a dialogar con otros textos de la autora. Analizaremos pasajes de su primera novela, *Cerca del corazón salvaje* (1943), escrita a los 19 años y publicada a los 21, la cual recibió el premio *Graça Aranha* a la mejor novela en octubre de 1944 (Moser, 2013: 125). Trabajaremos con *Un aprendizaje o el libro de los placeres* (1969), *Agua viva*

---

<sup>1</sup> Al respecto, Silviano Santiago (2004), ante la dificultad de delimitar los textos en las subdivisiones tradicionales de cuento, novela, crónica, etc., elige utilizar dos variantes: “texto corto”, aplicado a cuentos, crónicas y anotaciones breves, y “texto largo”, para referirse a lo que tradicionalmente se definía como novela o romance.

(1973) y *La hora de la estrella* (1977), y analizaremos fragmentos de *Un soplo de vida: pulsaciones* (1978), que fue publicado póstumamente a partir de una recopilación de fragmentos realizada por su amiga Olga Borelli. Este libro fue escrito por Lispector entre los años 1974 y 1977, en vísperas de su muerte y en simultaneidad con la elaboración y conclusión de *La hora de la estrella*.

Con respecto a los cuentos, publicados en varios libros –*Alguns contos* (1952), *Laços de Família* (1960), *A legião Estrangeira* (1964), *Felicidade clandestina* (1971), *A via crucis do corpo* (1974), *Onde estivestes de noite* (1974) – para esta tesina trabajaremos con la edición de *Cuentos Reunidos*, Ed. Siruela (2012). Analizaremos fragmentos de “El búfalo” (1960), “El crimen del profesor de matemáticas” (1960), “Amor” (1960), “Los desastres de Sofia” (1964), “Perdonando a Dios” (1970), “La criada” (1971), “La salida del tren” (1974), “Desespero e desenlace as tres da tarde” (1975). Este último cuento no está incluido dentro del volumen *Cuentos Reunidos*.

En lo referente a las crónicas, es importante aclarar que no existe un único criterio en cuanto a la cantidad de las mismas publicadas por la autora. El total de crónicas difiere según los autores. Solamente en la columna “Só para mulheres”, publicada en el *Diario da noite*, bajo el seudónimo de Ilka Soares, desde abril de 1960 a marzo de 1961, publicó 291 columnas (Nunes, 2006). Algunos investigadores cuentan 329 crónicas solamente en el diario *Jornal du Brasil*, durante los siete años que escribió para ese periódico (entre agosto de 1967 y diciembre de 1973 Lispector escribió una crónica semanal). Muchas de estas crónicas fueron recopiladas en *A descoberta du mundo* (1984). Existe una selección compilada en el volumen *Aprendendo a viver*, publicada por la Editorial Rocco en 2004. En general, la crítica se refiere a un total general de más de 400 crónicas (Ranzolín, 1985). Ciertos investigadores incluso han recopilado una mayor cantidad de crónicas que tuvieron publicación en el diario y que no fueron editadas en formato libro. En español, las crónicas fueron editadas en dos volúmenes por Adriana Hidalgo, en Argentina, llamados *Revelación de un mundo* (2005, trad. Amalia Sato) y *Descubrimientos* (2010, trad. Claudia Solans). La editorial Siruela, en España, publicó una selección en *Aprendiendo a vivir* (2007, trad. Elena Losada). Las producciones compiladas son difíciles de clasificar: cartas, fragmentos de diario, reflexiones, conversaciones, ensayos, experiencias propias. Algunas crónicas fueron utilizadas como pasajes completos en libros posteriores, como sucede con algunos fragmentos de *Agua Viva*. Algunos cuentos, como

“El crimen del profesor de matemáticas”, fueron publicados por primera vez en esa columna semanal. En cuanto a las crónicas seleccionadas para este corpus, se utilizarán las siguientes: “Cinco relatos y un tema” (1952), “Mineirinho” (1962), “Si yo fuera yo” (1967), “Muerte de una ballena” (1968), “Estilo” (1968), “Al linotipista” (1968), “Una historia de tan grande amor” (1968), “Un momento de desánimo” (1969), “Acerca de escribir” (1969), “Donar a sí mismo” (1970), “Bichos” (1971), “La jalea viva como placenta” (1972), “La lucidez peligrosa” (1972). La mayoría de estos textos fueron compilados y publicados póstumamente en *Para não Esquecer* (1978) y en *A Descoberta do Mundo* (1984).

En esta tesina nos focalizaremos en fragmentos de Lispector seleccionados en función de tres tópicos: animalidad, viaje y escritura. La selección del corpus corresponde a un recorte basado en los temas mencionados, y en pasajes que, en nuestra opinión, son relevantes para comenzar a trazar posibles conexiones. Estos conceptos surgen luego de analizar algunos textos clave en su producción. En el análisis se reiteran algunos temas y aparecen varias conexiones intratextuales posibles. Las nociones elegidas permiten abordar cuestiones como su estilo, su poética, sus metáforas, sus concepciones sobre la escritura, sobre el autor y el lector, sobre los personajes. Fuera o en el límite de la ficción, las reflexiones en sus críticas permiten acceder a sus pensamientos y a su postura frente a la realidad, a reflexiones metaliterarias o a su sentir frente a temas como la violencia o el hambre.

En virtud de la gran cantidad de críticos que han abordado su obra y de la enorme suma de trabajos donde se analizan sus escritos, para la presente tesina se han descartado varias líneas de investigación, como las relaciones con el existencialismo, el flujo de la conciencia, la influencia de escritores brasileños (y extranjeros) en la autora, la perspectiva psicológica, los análisis antropológicos, las investigaciones sobre género, los estudios sobre literatura judía en la literatura brasileña, entre muchos otros. Consideramos que todas esas líneas son pertinentes, relevantes para cada área de investigación y que son posibles muchas más en relación a la creación de Lispector. Sin embargo, hemos procedido a seleccionar un acotado corpus atendiendo a las obras más relevantes en base a los tópicos planteados anteriormente.

En este trabajo nos proponemos localizar y conectar una trama de relaciones intratextuales (Camarero, 2008) dentro del corpus lispectoriano, estableciendo series a

partir del reconocimiento de constantes con variaciones (Viñas, 2005). En especial, se han seleccionado aquellos fragmentos que permiten reconocer los conceptos fundamentales que subyacen a su escritura: concepciones sobre la vida y la muerte, la reflexión sobre las posibilidades del lenguaje, el objetivo de la escritura para un autor o narrador, la animalidad, la idea de viaje interior, la reflexión sobre la violencia en el ser humano, las ideas de “neutro” y de “no-humano”, y las metáforas de la escritura y otras artes. En el análisis de varios motivos presentes en sus obras subyace la posibilidad de reunir algunos de ellos con un tema como guía. Los conceptos elegidos permiten articular varios temas en uno, y a la vez conectarlos con otras nociones, ya que un mismo aspecto puede analizarse a la luz de más de un tópico. Por ejemplo, lo “neutro” será visto desde la animalidad y desde la perspectiva de la escritura. Esta trama de relaciones intratextuales, creemos, está presente en toda su producción y excede los tópicos elegidos para nuestro corpus. Para este trabajo nos parece fundamental enlazar los tres conceptos clave en nuestro análisis del corpus seleccionado de Lispector, como puntos de convergencia para conectar esas obras, para desmenuzar la narrativa de la autora, y para abrir, caleidoscópicamente, múltiples perspectivas relacionadas entre sí. Como herramienta teórico-metodológica, consideramos oportuno seleccionar tres tópicos y analizar de qué manera adquieren nuevos significados en distintos pasajes. Las relaciones intratextuales permitirán trazar una red que amplíe la función de esas metáforas, figuras y temas en el gran texto lispectoreano.

En primer lugar, nos interesa destacar el concepto de animalidad, entendido como experiencia, a la vez metamorfosis y encuentro. Este concepto llevará en el Capítulo 2 a reflexiones sobre lo humano y lo no-humano, y la existencia (o inexistencia) de un concepto de límite entre estos dos mundos. También, nos permitirá reflexionar acerca de temas conectados como la moral del ser humano, la crueldad y la inocencia. En este encuentro, hombre y animal se miran mutuamente, y aparece una identificación del ser humano con el animal. Lo animal surge como lo sacrificable, como una vida prescindible, en referencia metafórica a otras vidas (humanas) similarmente prescindibles y sacrificables.

En el Capítulo 3, tomamos la idea de viaje interior, como proceso de desintegración para arribar al autoconocimiento. La experiencia de la animalidad también puede entenderse como un viaje, como un recorrido hacia el conocimiento de lo animal en el ser

humano. Pero también existe una idea de viaje como transformación, como pasaje a un mundo hasta entonces desconocido. Ese peregrinaje hacia lo interior es una búsqueda ética, existencial. El camino emprendido se recorre en busca del autoconocimiento, en busca de la verdad. Combinando elementos religiosos, a veces hasta casi de forma invertida, o transgrediéndolos, se atraviesa un infierno para luego acceder a la esencia del ser humano. La experiencia mística o de una epifanía se expresa a veces en términos de muerte y resurrección, de metamorfosis, de transformación.

En el Capítulo 4 analizamos la traducción de esas vivencias mediante el proceso de escritura. Esto nos permitirá pensar las relaciones entre la realidad y lo cognoscible, entre lo real y lo que puede expresarse. Se analizará la idea de imposibilidad del lenguaje, planteada por Lispector en algunas de sus crónicas y por algunos de los personajes de sus novelas. Desde esta perspectiva, unida al concepto de viaje interior, cobran importancia dos temas fundamentales en el corpus elegido: el sueño y la locura. Según las obras, los mismos pueden ser considerados como puertas al entendimiento. También se expondrán algunas metáforas utilizadas frecuentemente por Lispector en relación con la escritura como creación, dada la limitada capacidad del lenguaje para describir la realidad, y la idea de escritura como redención, para salvar a autores y personajes de sus culpas y pecados; aunque a veces no se logre ese cometido y sólo se pueda atenuar la sensación de impotencia frente a la realidad.

Finalmente, en el Capítulo 5 retomaremos los conceptos y recapitularemos brevemente el recorrido de este trabajo.

Es importante tener en cuenta, como mencionamos con respecto al corpus, que muchas de las crónicas publicadas en periódicos por Lispector fueron posteriormente reunidas y publicadas como cuentos. Para este análisis, se usará el término ‘narradora’ para el sujeto de escritura de las crónicas y cuentos, y para las voces narradoras femeninas de los libros considerados novelas mayoritariamente pero que en nuestro caso preferimos englobar dentro de una escritura de tipo ensayística: *Agua Viva* y *Un soplo de vida: pulsaciones*. Utilizaremos narrador para el ‘personaje-autor’ que relata *La hora de la estrella*, y para la voz masculina que se autodenomina ‘autor’ en *Un soplo de vida: pulsaciones*.

Para facilitar la lectura hemos optado por citar los fragmentos de la autora en español en la mayoría de los casos, y en aquellos en los que se contaba con la edición en

portugués, se han traducido, respetando la numeración del original. Algunos fragmentos que, a nuestro criterio, podrían haber presentado ambigüedades en cuanto a una traducción fiel al original, o por respetar la narrativa en su ritmo y musicalidad, se han transcritos en portugués. (Aquí nos referimos a que debe tenerse en cuenta que algunas construcciones no existen exactamente en el español, y que a veces el traductor opta libremente entre un término u otro, dependiendo solo de su criterio, lo que quizá se alejaría del sentido en su lengua original. Mencionamos como ejemplos utilizados en las ediciones en español las traducciones de “hado” por “destino”; de “citação”, que refiere más a un término legal, en vez de “cita”, que se conecta más con la cita literaria entre comillas, pertinente como se verá en la narrativa lispectoriana y que es la segunda acepción en portugués de “citação”; o la elección de “violación” por “violentação”. También se han colocado entre corchetes los términos inventados por Lispector). Los fragmentos de la crítica han sido citados en el idioma original de la edición con que se contaba.

Con el objeto de abreviar y simplificar las citas, se ha creado una codificación de las obras más importantes y se utilizará seguida del nro. de página, por ej.: (GH, 225)

Abreviaturas de títulos de Clarice Lispector utilizados en el presente trabajo:

AV- *Agua viva*

CCS- *Cerca del corazón salvaje*

CR- *Cuentos Reunidos*

DM- *Descoberta do mundo*

FC- *Felicidade Clandestina*

GH- *A paixão segundo G.H.*

HE- *A hora da estrela*

LE- *A legião estrangeira*

LF- *Laços de família*

PNE- *Para não esquecer*

RM- *Revelación de un mundo*

SV- *Um sopro de vida: pulsações*

## Capítulo 2. Animalidad

No haber nacido animal es mi secreta nostalgia. Ellos a veces llaman de lejos a muchas generaciones y yo sólo puedo responder sintiéndome inquieta. Es la llamada.

C.L.

El fragmento del epígrafe del presente capítulo pertenece a un libro difícil de clasificar y que nos interesa resaltar como crucial en nuestro corpus. Se trata de un texto breve, casi una suma de fragmentos de tipo ensayístico titulado *Água viva* (1973). En 1970, cuando Lispector lo envía para consideración del Instituto Nacional do Livro, Hélio Pólvora le niega el subsidio por no poder clasificarlo y no entender de qué se trataba<sup>2</sup>. La “incomprensión” de este lector revela la dificultad que presenta el texto en cuanto a la índole discursiva del texto. Por momentos representa un verdadero collage de imágenes, reflexiones e indagaciones de índole sentimental, filosófica, ontológica, y que incursiona a veces en la crítica de arte y en la crítica literaria. Este libro está poblado de preguntas sin respuestas. El llamado de la animalidad que describe la narradora de *Água Viva* en el epígrafe invita a reflexionar sobre la relación de los narradores con el tema de la animalidad. Lo que subyace es una nostalgia por un estadio anterior al hombre, que la experiencia del individuo intenta recuperar de alguna forma. Como destaca Nascimento (2012: 80) el ‘pensar’ en la narrativa lispectoreana significa responder el llamado de los animales. La palabra “pensamiento” deja de ser exclusiva del acto de filosofar y se convertiría más en un “sentimiento-experiencia” posibilitado por el encuentro con el animal. Atender ese llamado altera la condición del hombre en sí, es decir, una vez que este toma consciencia de que es un animal-humano, ya no es más puramente humano ni puramente animal. Nascimento expresa que esa nostalgia por no haber nacido animal la condenaría a la imagen de un eterno centauro, mitad humana y mitad animal. Por eso, la figura del animal en Lispector sería “desfigurante” (2012: 35) al desdibujar los conceptos de lo humano, del animal y de las diferencias. La “literatura pensante” de Lispector deja

---

<sup>2</sup> “Romance certamente não é. Clarice Lispector resolveu abolir o que chama de *técnica* de romance e escrever segundo um processo de livre associação de ideias, ou de palavras. Tem-se a impressão, lendo este seu novo livro, de que ela colocou o papel na máquina e foi registrando o que lhe vinha à cabeça, sem preocupação de unidade, coerência e fábula. *Objeto Gritante* –o título primitivo de *Água Viva*– é mais uma de suas *coisas*, das muitas *coisas* que Clarice Lispector tem perpetrado sob o rótulo de romance” (énfasis en el original, citado em Nascimento, 2012: 301)

ver, así, una crítica radical al permitir revertir las oposiciones clásicas del saber filosófico: hombre/animal, racional/irracional, bien/mal, orgánico/inorgánico, etc. En este sentido, es posible afirmar que ningún término puede ya ser definido de forma acabada (2012:37). Siguiendo el planteo de Nascimento, el verdadero llamado radica en que la ficción de Lispector nos convoca a pensar las cosas, las plantas y los animales en el ser humano.

*La pasión según G.H.*, por su parte, es la primera novela de Lispector escrita en primera persona, resultado de una búsqueda personal. (Recordamos en este punto algo sumamente relevante en relación con la aparición de la escritura en primera persona: Lispector ha comenzado ya a trabajar en el género periodístico, publicando crónicas firmadas con su verdadero nombre.) Aquí, el tema de la animalidad se evidencia como central y tópico ideal para vincularlo con otros presentes en esta novela: el tema del viaje de conocimiento, el encuentro con un otro animal, el descubrimiento de lo no-humano en el propio personaje, G.H., y esta toma de conciencia y transformación que a la vez puede ser narrada a través del lenguaje. Al pensar en estos conceptos, que para simplificar llamaremos animalidad, viaje y escritura, surge la posible conexión con otras creaciones de Lispector. Estos temas aparecen también en *Agua viva* (1973) y en *Un soplo de vida: pulsaciones* (1978). Pero, si se investiga un poco más profundamente, descubrimos que son recurrentes en casi toda su producción, en particular en varias crónicas y cuentos que serán considerados oportunamente en este trabajo.

Recordemos: G.H. vive sola en su departamento de Río de Janeiro. Es escultora. Tuvo una empleada, Janair, que acaba de marcharse. Ese mismo día, decide comenzar a limpiar su departamento, especialmente el cuarto de la empleada, que imagina sucio y desordenado. Al entrar, lo descubre perfectamente limpio, y con un mural pintado en una de las paredes. Al acercarse al armario, encuentra una cucaracha, la golpea con la puerta y ésta se parte en dos debido al golpe. G.H., paralizada en sus pensamientos, pero motivada por sus instintos, se acerca, agarra la cucaracha y se la come.

El concepto de animalidad que, como señalamos, permite establecer articulaciones con otros temas, es central para comprender la experiencia de G.H., quien, como resultado de un viaje de autoconocimiento o epifanía y mediante el proceso de escritura, intentará reconstruir un camino de desintegración del ser para la configuración de un nuevo “yo”. Para pensar el concepto de animalidad partiremos de los conceptos y relaciones delineados por Nascimento (2012). Según este autor, en lugar de identificar animalidad y

humanidad como dos bloques opuestos conviene pensarlos en un momento previo, ubicando allí lo que dio origen a hombres y animales. Para ello utiliza el término “no-humano”. Lo que, como se verá, en otras obras de Lispector se relaciona con el concepto de “neutro”. Otra idea interesante planteada por Nascimento es la de “límite”, entendida como lugar donde se puede pensar la relación hombre-animal, zona fronteriza imposible de dividir en dos bloques definidos. La reflexión sobre lo animal, y sobre lo no-humano, se da, entonces, metafóricamente, en los límites, en la membrana, las infinitas capas (o cáscaras) con que está hecha la cucaracha. G.H. describe una cucaracha formada por sucesivas capas pardas, finas como las de una cebolla. Como alas quizá, capa sobre capa, formando un cuerpo compacto. Es en esa zona, en esos bordes difusos, donde se piensan de nuevo las relaciones entre hombres y animales (2012: 30).

La narradora de *La pasión según G.H.*, así como la narradora de *Agua viva* en el epígrafe de este capítulo, sienten el llamado de la animalidad. Pero los animales son una constante en toda la obra de Lispector. Puede apreciarse una gran galería de animales que circulan por sus textos: perros, cucarachas, monos, mosquitos, sapos, cangrejos, gallinas, luciérnagas, jirafas, hormigas, escorpiones, panteras, lagartijas, patos, escarabajos, búfalos, cobras, ballenas, abejas, caballos, chinches, tapires, leones, vacas, peces, tarántulas, mariposas, camellos, gatos, cabras, conejos, ratas, entre otros. Por un lado, con la aparición de estos animales la autora se permite una reflexión sobre lo ‘no-humano’ en el hombre y, por otro lado, de cómo esto, en lugar de generar una oposición (humano/animal), aproxima el *Género Humano* –significado atribuido a las iniciales de la protagonista (Hernández Terrazas, 2013) – a la naturaleza. La toma de conciencia de su parte animal regresa al hombre a un estado primitivo donde la moral no existe, donde no hay bien ni mal, solo hay instintos. Se reconoce la ferocidad del ser humano como parte innegable de su condición. Este encuentro, no enfrentamiento, es el “no lugar” de la escritura de Lispector. Un vacío, una nada, que permite que la verdad aparezca. Este vacío en algunos pasajes es asimilable al silencio, ese lugar o momento (casi intercambiables en Lispector) en el que un saber se manifiesta.

Otro aporte significativo en relación con este conjunto de temas que suscita la experiencia de G.H. es el de Gabriel Giorgi (2014), que analiza la función del animal en la novela. Advierte que su presencia emerge proponiendo nuevas condiciones de alteridad y planteando nuevos interrogantes en la relación entre el animal y el universo de lo

humano. Si se considera otro personaje importante de la novela como Janair, la empleada doméstica mulata que acaba de marcharse, y a G.H., y atendiendo a las apreciaciones de esta última sobre su empleada, el animal plantearía nuevos horizontes de interrogación, evidenciando antagonismos políticos, tensiones y líneas de dominación. La aparición del animal, entonces, ya no representa el límite exterior, sino algo íntimo o doméstico; se revela aquí para impugnar un orden político. G.H. describe a Janair como oscura, invisible. Un rostro casi imperceptible, de trazos apurados, comparable a un bajorrelieve sobre una tabla rasa. La cucaracha hace su aparición en el interior de la propiedad de G.H., es un animal que ha invadido la habitación, como Janair ha dejado su marca de reina africana, enemiga extranjera, en un diseño en la blanca pared del cuarto: “Y, mirando el dibujo hierático, de repente se me ocurría que Janair me había odiado” (GH, 38). Esta tensión entre los personajes evidenciaría desigualdades y formas de dominación. Entre lo humano y el animal se encuentra Janair, la figura intermedia: un cuerpo marcado por la clase, el género, la raza, es decir, un conjunto de alteridades (Giorgi, 2014). El descubrimiento del dibujo que aquella empleada le ha dejado en una de las paredes del cuarto la irrita, y le confirma el odio de Janair hacia ella: “Carboncillo y uña juntándose, carboncillo y uña, tranquila y compacta ira de aquella mujer que era la representante de un silencio como si representase un país extranjero, la reina africana” (GH, 41). Es dentro de ese cuarto donde se pondría en evidencia el antagonismo de clase y racial entre G.H. y su empleada mulata, Janair. El ‘otro animal’ podría pensarse como el ‘otro humano’, diferente en su carácter étnico, social y económico, que es además peligroso e invasivo, especialmente si observamos que Janair es descripta como una reina enemiga que invade el cuarto de G.H. y toma posesión del mismo dejándole inscripto un mensaje, una escritura más que un dibujo. G.H. refiere además que Janair y la cucaracha son los únicos habitantes del cuarto. Es importante retomar la idea planteada por Giorgi de que el animal –imagen que condensa los antagonismos y permite repensar las “marcas biopolíticas” de los cuerpos– aparece junto a la empleada, esto es, junto al pueblo. G.H. ya no domina su propio cuarto. Fue invadido por la empleada, quien ha dejado su huella al dibujar en una de las paredes, y ahora es habitado por una cucaracha, que a la vez representa “la parodia de la esclava negra” (De Sá, 1996: 226): “[la cucaracha] parecía una mulata moribunda” (GH, 55).

Nos parece pertinente incorporar aquí el comentario sobre un cuento titulado “La criada”, publicado en *Felicidade clandestina* (1971). Allí, la figura narradora describe a una empleada doméstica, Eremita, dueña de una “malcriadez de verdadera criada”. De forma similar a lo que ocurre con Janair, la criada es una “presencia vaga”, no se sabe si hay belleza en ella, pero sí “sustancia viva, uñas, carne, dientes”, un rostro que se pierde “en una tristeza impersonal y sin arrugas” (FC, 261). Eremita es una “misteriosa criatura”, de ojos “intraducibles”, y posee una “ignorancia tan vasta que en ella podría caber y perderse toda la sabiduría del mundo”. Es un cuerpo sin pensamientos, con un rostro dulce y una entereza de espíritu que traía luego de adentrarse en las profundidades del bosque. Pero Eremita también, en el final, irónicamente es “serena”, “incluso cuando agarraba el dinero que la patrona había olvidado sobre la mesa, incluso cuando en un discreto paquete le llevaba al novio algunas cosas de la despensa”, porque “a robar ligeramente también había aprendido en sus bosques”. Otra vez el antagonismo de clase, la criada como extranjera y enemiga.

El cuento anterior y el personaje de G.H., una mujer de clase media, viviendo en la comodidad de su departamento, nos recuerdan asimismo al narrador de *La hora de la estrella*. En esta novela corta, que fue llevada al cine en 1985 por Suzana Amaral, Rodrigo S.M., quien posee consciencia de su rol de escritor, describe la historia de Macabéa, una nordestina con una vida complicada por carencias de todo tipo. Este escritor siente culpa por ella, y por las nordestinas que buscan trabajo y viven hacinadas. Tiene conciencia de su propio lugar en la sociedad, del papel de un escritor burgués, que debería cambiar de hábitos –es decir, tener los mismos hábitos que Macabéa, tarea difícil e incómoda– no bañarse, vestirse con harapos durante un tiempo para poder narrar una historia tan cruda como la de la nordestina: “Yo hago aquí el papel de vuestra válvula de escape de la vida aniquiladora de la burguesía de clase media” (HE, 17). Aquí el antagonismo se hace presente, aunque en forma de culpa e impotencia, como indican los trece posibles títulos de la novela: “La culpa es mía”, “Lamento de un blue”, “Ella no sabe gritar”, “Yo no puedo hacer nada”, “El derecho al grito”, entre otros.

La relación entre hombres y animales puede pensarse en términos de vidas vivibles y vidas sacrificables, eje fundamental de la biopolítica, retomando las ideas de Giorgi, y la idea de “devenir-ganado” de Derrida (2008). Este último resalta la dominación que ejerce el ser humano sobre el animal desde hace siglos, y las formas de violencia

industrial, química, mecánica, hormonal y genética a las que el animal es sometido. Siguiendo esta línea, el concepto de animalidad nos permite analizar la relación de dominación de unas clases sobre otras, en especial si atendemos a la equiparación de las nordestinas con gallinas (es decir, ganado, animal explotado por el hombre). La descripción de las criadas o empleadas domésticas por las dueñas de casa, o del narrador sobre la nordestina Macabéa, ponen de manifiesto un sentimiento ambivalente que oscila entre la culpa y la impotencia, y la acusación o crítica de sus valores y sus acciones (como cuando en el cuento de la criada, ésta hurta alimentos de la despensa para su novio). Pero ambas perspectivas dejan clara la idea de antagonismo mencionada anteriormente, en diferentes niveles: socio-cultural, económico o biológico.

En *La hora de la estrella* vemos que las nordestinas, al igual que otros inmigrantes del norte o del desierto que arriban a las grandes ciudades como Río de Janeiro, viven, trabajan, comen en malas condiciones, apiladas y prescindibles como las gallinas, como ganado. Esta perspectiva permite pensar la elección de un animal como la gallina en la obra de Lispector en relación a esas vidas prescindibles y a esas formas de dominación. Uno de los textos que refleja especialmente este tópico es un cuento titulado “Una gallina”, publicado primero en *Lazos de familia* (1960) y posteriormente en *Felicidad Clandestina* (1971). Consideremos el siguiente fragmento: “Su única ventaja era que había tantas gallinas que aunque muriera una surgiría en ese mismo instante otra tan igual como si fuese ella misma” (CR, 58). Las gallinas son prescindibles, fácilmente reemplazables. De forma similar, los mendigos en la ciudad de Río de Janeiro, y las inmigrantes que padecen hambre, podrían existir o no. Macabéa, personaje de *La hora de la estrella*, es nordestina, más precisamente alagoana<sup>3</sup>, y vive en condiciones precarias. Similar a la situación de las gallinas en el cuento recién mencionado, las nordestinas, por su parte, podrían existir o no, y serían fáciles de sustituir:

Como la nordestina, hay miles de chicas desparramadas por conventillos, en cuartos con cama, trabajando atrás de los mostradores hasta el cansancio. No advierten ni siquiera que son fácilmente sustituibles y que tanto podrían existir como no (HE, 13).

Las nordestinas, como otros inmigrantes que se dirigen a las grandes ciudades en busca de trabajo y de mejores oportunidades, trabajan hasta el agotamiento, y podrían

---

<sup>3</sup> Recordemos que Lispector vivió en la ciudad de Alagoas, en el norte de Brasil, con su familia, a su llegada de Ucrania.

compararse con animales explotados, utilizados para el consumo, que viven en condiciones indignas. En este ejemplo se utilizan las gallinas, pero también es extensible la comparación con todo animal que ha devenido ‘ganado’. Incluso las ballenas, como ocurre en el cuento “Muerte de una ballena” (1968), devienen carne barata y fácilmente disponible, cuando aparece un ejemplar moribundo varado en la arena. Este cuento, como sucede en varios casos, parecería más una crónica que un cuento de ficción. En especial si atendemos a la narración en primera persona de una mujer que vive frente a la playa y ha escuchado las noticias sobre una ballena que agoniza.

Por otro lado, el tópico de animalidad permite la reflexión sobre la dominación del hombre sobre el animal. G.H. reflexiona acerca de esta dominación. Expresa que, debido a que es mayor en tamaño, posee el poder, y porque puede, mata a la cucaracha. Reconoce que si la cucaracha se encontrara en condiciones de ventaja, es decir, si pudiera, también la mataría.

Si no hubiese estado prisionera y hubiese sido más grande que yo, me habría matado con un placer neutro y aplicado. Del mismo modo que la violenta neutralidad de su existencia admitía que yo, porque no estaba presa y porque era más grande que ella, la matase (GH, 87).

Contradictoriamente, en otros pasajes veremos cómo entre lo humano y lo no-humano no hay oposición. En ciertos momentos se describen encuentros, identificaciones, a través de la mirada. Hay un mirarse a los ojos y dejarse mirar por ese otro –un encuentro. Es por medio de una observación mutua que se produce el contacto con el otro (y con lo otro, lo neutro). Retomamos el concepto de límite, membrana, para pensarlo ahora en relación con la mirada. Recuperando las afirmaciones de Derrida (2008) sobre la mirada animal, coincidimos en que en este encuentro, en las miradas que se cruzan, el ser humano se encontraría en las fronteras que demarcan el límite entre lo humano y lo inhumano o ahumano. Sin embargo, como hemos planteado anteriormente, este lado no-humano toma en *Lispector* un carácter de pre-humano. Una vez que el ser toma conciencia de su parte primitiva, anterior a lo humano, ya no es posible diferenciar más en forma clara los dos bloques (humano y no-humano), porque se han desdibujado los límites. Los personajes acceden a esa frontera a través de la mirada. El encuentro con el otro, la toma de conciencia de la propia existencia y de la existencia de otro se da a través de la observación mutua. Así como G.H. ve a la cucaracha, a la vez es vista por ésta. Para G.H. esta contemplación significa mirar la vida y a la vez ser mirada por la

vida. Podemos encontrar varios ejemplos de esto en otros cuentos y crónicas. Citaremos algunos de ellos a modo de ejemplo.

En el cuento “El búfalo”, publicado por primera vez en *Lazos de familia* (1960), se produce un encuentro de miradas entre una mujer y un búfalo en un zoológico. El personaje recorre el parque buscando el encuentro con los animales, examinándolos, estudiándolos. Cuando encuentra al búfalo, busca la mirada del animal, llama su atención hasta que al fin es vista. Cuando ella y el búfalo se ven, se produce un encuentro, lo que en el texto se describe como un “mutuo asesinato” (CR, 144). En una mezcla de sopor y mareo, la mujer se siente atrapada mientras es observada por el animal. Detecta su odio, y comienza a sentir su propio odio, su furia que emerge lentamente sin que ella pueda hacer nada. Inmovilizada, la mujer se desvanece, como consecuencia de este encuentro.

El encuentro con el otro, con un otro animal, culmina en la muerte (simbólica o no) de alguno de los personajes. En el asesinato o especie de batalla es donde se da realmente el acercamiento al otro. Dice G.H. sobre su acto de matar a la cucaracha:

Asesinato el más profundo: aquel que es un modo de relación, el modo de un ser de hacer existir a otro ser, un modo de vernos y de sernos y de tenernos, asesinato donde no hay víctima ni verdugo, sino un vínculo de ferocidad mutua (GH, 83).

La observación del otro genera en los personajes una toma de consciencia de la propia existencia. Se existe para un otro: se es porque se es visto por el otro. Asimismo, el asesinato no supone una víctima y un verdugo, sino un vínculo, una relación entre las partes. Quien mata se apodera de la existencia del otro, por eso el asesinato es el modo en que *un ser existe a otro ser* (con respecto a la expresión de esta idea, puede rastrearse en varios textos un uso diferente de los verbos ser y existir, así en “la vida me es” o en “nada me existe”). Como analiza Nunes (1996), la historia de G.H. describe un proceso de búsqueda ética y un encuentro consigo misma (lo que se profundizará en el siguiente capítulo con la noción de viaje de conocimiento) solo posible al ser mirada por otro ser.

El vínculo o relación detallada, advertimos, se reitera en otros lugares de la obra de Lispector. Por ejemplo, en un cuento titulado “Perdonando a Dios”, de *Felicidade Clandestina*, el personaje se encuentra con una rata. Al igual que la cucaracha en G.H., el animal despierta su deseo de matar. La narradora sabe que debe mirar la rata. Es la única vía posible para ese encuentro con el animal y, a través de él, con lo viviente. El encuentro también produce aquí la consciencia de lo no-humano en sí misma. La vida que mira, una

vez más, es la que da existencia real. Verse a uno mismo a través de los ojos de otra criatura (animal o no) afirma la existencia y la propia identidad. Para conocerse es necesario reparar en los ojos de la bestialidad (búfalo, cucaracha o rata). La rata existe igual que ella, el personaje femenino que narra la historia. La mujer entiende que antes que nada debe aceptar su propia naturaleza, lo que implica admitir que desea la muerte de esa rata. Y, una vez más, la narradora reconoce a la rata como su igual. En varios casos vemos que el personaje logra una completa identificación con el animal. En el cuento titulado “Seco estudio de caballos”, publicado junto a otras crónicas y cuentos inicialmente en *Onde estivestes de noite* (1974), la protagonista se sumerge en un mundo de ensueño, irreal. Y se describe una especie de transformación de la joven en un caballo. Primero por la cabeza, luego empieza a galopar como un caballo, y al llegar a la calle, sus pies, su cuerpo entero ya se ha transformado. G.H., por su parte, se identifica con la cucaracha: “Nosotras dos, las enterradas vivas” (GH, 96). La protagonista está encerrada en su departamento, como la cucaracha está encerrada en el cuarto de la empleada y, a su vez, dentro del armario. Reconoce en esa materia prima que brota de la cucaracha las raíces de su propia identidad. En el encuentro con la cucaracha, se fusiona con el animal: “Yo, cuerpo neutro de cucaracha (...) –yo soy la cucaracha” (GH, 64). Porque en su lado animal está el germen de todo. La vida pura, primitiva, el plasma vivo, lo neutro, proviene de su propia esencia de animal-humano. La muerte de la cucaracha le recuerda a G.H. cuando estaba embarazada y sus pensamientos a la hora de decidir sobre el aborto. La protagonista se compara con la cucaracha en su existencia primitiva, materia prima que no es más que miles de cilios de un organismo (protozoo) que late, y en sus ojos reconoce la misma mirada brillante de una cucaracha tomada por la cintura. La cucaracha también es hembra. Al igual que la cucaracha, G.H. fue tomada (y lastimada) por la cintura. G.H. y la cucaracha comparten la experiencia de haber sido lastimadas por la cintura. Lo que ve G.H. en la cucaracha es materia prima, plasma seco, algo horrible y crudo; y en la observación, se sumerge en un barro húmedo y vivo, con náusea por lo que ve, pero reconociendo ahí sus propias raíces:

Cómo llamar de otro modo a 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 ya seco, sino lodo aún húmedo y aún vivo, era un lodo donde se revolvían con lentitud insoportable las raíces de mi identidad (GH, 57).

Igualmente en *Agua viva*, la narradora se identifica con distintos animales y, así, se coloca en un plano de igualdad frente a ellos, donde los límites se vuelven difusos:

Ratones y ratas corren asustados por el suelo y por las paredes. Entre las piedras el escorpión. Cangrejos, iguales a sí mismos desde la prehistoria, a través de muertes y nacimientos, que parecerían bestias amenazadoras si fuesen del tamaño de un hombre. Cucarachas viejas se arrastran en la penumbra. Y todo eso soy yo (AV, 18).

Para Deleuze (2004: 245), sin embargo, no significaría exactamente una identificación, sino que exteriorizaría un ‘devenir’, esto es, ni una imitación ni identificación. El sentido del verbo devenir es definido por este autor en forma negativa, descartando todo lo que no es. No implicaría una correspondencia, ni la producción de una filiación. Tampoco un regresar-progresar. Devenir posee su significado en sí mismo, sin que pueda ser reducido, ni traducido como ‘parecer’ o ‘equivaler’. La famosa imagen del rizoma da cuenta de una transformación en la que los seres humanos devienen animales.

El tema de la identificación con el animal puede leerse también como un juego de roles que se intercambian: el de víctima y victimario. Según Marta Peixoto (1994: 82) en el tenso encuentro entre G.H. y la cucaracha hay una observación constante cargada de repulsión e identificación a la vez, así como un juego de inversiones de poder. La cucaracha es la intrusa, pero termina siendo la víctima. En los antagonismos de clase también puede encontrarse este juego de poderes. Las figuras de las criadas o empleadas domésticas a veces son vistas como extranjeras y enemigas, intrusas, ladronas, y otras, desde una perspectiva de culpa y compasión.

Los animales, en el sistema lispectoreano, a pesar de que a veces son mascotas para algunos personajes, luego se vuelven alimento. Y este acto, comer ‘bichos’, es una forma de poseerlos, como en el cuento “Una historia de tan grande amor” (CR, 267). En él, una niña poseía dos gallinas, Pedrina y Petronila. Un día al llegar a su casa descubre que Petronila no está más. Su madre le explica que la familia se la comió e intenta consolarla, diciéndole que cuando se come un animal, éste permanece dentro, y que es una pena que sólo ellas dos no hayan comido a Petronila. Un poco mayor, la niña tendrá otra gallina, Eponina, pero entenderá su destino fatal. A la hora de comerla, eso ya no la entristecerá, si no que aceptará el ritual.

La perspectiva de la animalidad, por otro lado, como articulación de distintos elementos, permite incluso pensar en la temporalidad manifiesta en varios de los textos

citados de Lispector. Siguiendo a Nascimento (2012: 80), hombre y animal comparten un legado ancestral. La elección de un animal como la cucaracha, y el uso de metáforas como ‘barro vivo’ o ‘vida cruda’, remiten a un origen. También el petróleo, con el que G.H. se identifica. A pesar de que a G.H. (y al sujeto que escribe la crónica “Cinco historias y un tema”, como veremos) no le gustan las cucarachas, reconoce en ellas una existencia ancestral. Como si –en el fondo– admirara su capacidad de sobrevivir a lo largo de los siglos y de permanecer prácticamente inmutables. Lo que fascina a G.H. es la resistencia pacífica de las cucarachas. Eternas sobrevivientes de cualquier catástrofe, volviendo a caminar una vez descongeladas luego de alguna helada. Capaces de resistir sin comida ni agua, aprovechando hasta la madera para hacer de ella una sustancia de la cual alimentarse. Un animal ancestral como la cucaracha, que perdura inmutable a través de los siglos, es símbolo de resistencia, de fortaleza, de lucha. La vida primitiva que resiste ante todo. De ahí su admiración y su identificación. G.H. también ha resistido, ha sobrevivido. Admira la resistencia de las cucarachas porque ellas han sobrevivido inmutables por siglos, así como la capacidad de sobrevivir de las lagartijas aun luego de ser cortadas en pedazos. También reconoce en sí misma esa vida que resiste a pesar de todo: “la vida en mí es tan insistente que si me partieran, como a una lagartija, los pedazos seguirían estremeciéndose y moviéndose” (GH, 64). La neutralidad viva permanece a pesar de todo.

G.H. transita un sendero de desintegración del ser para volver a su estado más primitivo, un reencuentro con la naturaleza –y su pureza de juicios– y un alejamiento de la esencia humana, con su maldad intrínseca. Describe sus miedos, sensaciones, las decisiones que debe tomar a cada momento, los hallazgos en cuanto a su propio ser. Y describe a su vez cómo es ese encuentro con el otro, en este caso, la vida primitiva. La cucaracha: un animal que preexistió al hombre y que lo sucederá. La aparición de la cucaracha le recuerda a G.H. la pobreza en su niñez, con goteras, chinches, ratas y cucarachas. Y a la vez la conecta con un pasado prehistórico, al sentir que estuvo en contacto con los primeros animales de la tierra. Ante la presencia de la cucaracha se desdibuja la noción de tiempo real, y G.H. accede a ese pasado prehistórico, ancestral. Describe la sensación de haber reprimido en sí quince siglos de lucha, quince siglos sin matar ni morir, y que finalmente brotan dentro suyo, como el petróleo ancestral, y comienzan a latir en su cuerpo como un desahogo (GH, 52).

Otro punto de vista que se revela al analizar el concepto de animalidad es el de la moral. Siguiendo la línea planteada por Derrida (2008: 155), el animal es un ser vivo ajeno al mal, incapaz de mentira o engaño, por lo tanto su crueldad sería inocente. El animal se encontraría en un estado anterior al bien y al mal. También el ser humano se ubica en ese estado al identificarse con la sustancia viva, con lo neutro. Cuando G.H. mata a la cucaracha no lo hace por crueldad, sino porque está dejando fluir su lado animal, que no conoce distinción entre el bien y el mal. Ubicarse en el límite entre lo humano y lo no-humano permite aceptar la crueldad, que ya no es cruel porque no posee consciencia de sí, como parte de la animalidad inherente a toda sustancia de vida primitiva. G.H., en su viaje, al adentrarse en la animalidad, va perdiendo poco a poco su moral, o al menos olvidando su antigua moralidad: “Antes vivía yo en un mundo humanizado, pero lo puramente vivo, ¿derrumbó la moralidad que yo tenía?” (GH, 20). Sentir la vida primitiva, la vida neutra, conocer ese estadio no-humano (pre-humano) elimina la noción de moralidad. Permitirse erradicar la moralidad en su vida dota a G.H. de una libertad hasta entonces desconocida. G.H. prescinde de su moralidad, elemento que le brindaba seguridad, para experimentar la existencia plena, en una libertad total, aterradora (por ser desconocida) y a la vez revitalizante. G.H. despierta a la vida. Pasa de tener una vida latente, de réplica, a experimentar realmente la vida cruda.

Lo que fascina a G.H. es que el animal no reprime sus instintos. Es una versión de sí misma, pero libre. Algo similar le sucede a la protagonista de *Agua Viva*: “Tengo un cierto horror de aquella criatura viva que no es humana y que tiene mis propios instintos aunque libres e indomables” (AV, 57). En este punto damos lugar a una aclaración importante para explicar lo difuso de los límites en el gran texto lispectoreano y el concepto de constantes con variaciones tomado de David Viñas: este fragmento aparece con anterioridad de forma casi idéntica en la crónica “Bichos I”, publicada en 1971. Transcribimos aquí el fragmento de la crónica: “Me parece sentir cierto miedo y horror por aquel ser vivo que no es humano y que tiene nuestros mismos instintos, aunque más libres e indomables” (RV, 185). Esto permite reconocer la dificultad para delimitar los géneros y a la vez ejemplificar la idea planteada anteriormente de constantes con (y sin) variaciones.

En esta línea, otra de las reflexiones que suscita el concepto de animalidad se refiere a lo instintivo, y a la libertad de los personajes/narradores de explorar la bestialidad, de

ver por primera vez y aceptar en sí mismos el deseo de matar. Dice G.H.: “Me embriagaba por vez primera con un odio tan limpio como de una fuente, me embriagaba con el deseo, justificado o no, de matar” (GH, 52). La misma crueldad que hace que G.H. se regocije al sentir ganas de matar a un ser vivo está en todos los hombres. En el cuento “El búfalo” citado más arriba, la mujer asiste al zoológico en una intensa búsqueda de alguna sensación: ¿miedo?, ¿odio?, ¿amor?, ¿ira? No queda claro lo que la mujer busca visitando las jaulas de varios animales. Sin embargo, al encontrarse frente a la jaula del búfalo, su búsqueda se interrumpe. Ha encontrado algo aparentemente que la detiene ahí mismo. En las descripciones del personaje aparece otra vez el deseo de matar, el odio que brota desde las entrañas, algo que inunda al personaje por dentro de forma incontenible: “Entonces, nacido del vientre, de nuevo subió, implorante, en ola lenta, el deseo de matar” (CR, 141). Similar a la sustancia blanquecina que brota de la cucaracha muerta y que G.H. come, viviendo así una experiencia reveladora.

En otros cuentos y crónicas aparecen asimismo las ideas de maldad y de crueldad. En el cuento “Los desastres de Sofía”, por ejemplo, publicado por primera vez en 1964 en el volumen titulado *La Legión extranjera*, una niña en edad escolar se siente culpable. El personaje está convencido de que la maldad tiene una meta que cumplir en la humanidad, cuando afirma: “todo lo que en mí era malo servía a Dios y a los hombres” (CR, 63). De forma similar, la narradora de *Agua viva* se describe a sí misma como “intrínsecamente mala” (AV, 82) por querer y vivir una vida de violencia mágica. Así como la animalidad es aceptada como parte de la esencia humana, también lo son la maldad y la crueldad.

Hay una crónica que ha sido analizada en relación a la recursividad en la poética de Lispector y que nos remite al animal elegido en *La Pasión según G.H.* Se trata de una misma historia, relatada cinco veces en forma consecutiva, y que incluye en cada nueva versión leves variaciones en el goce y en el deslumbramiento provocado por la matanza de unas cucarachas. Esta crónica, titulada “Cinco relatos y un tema”, fue publicada inicialmente bajo el seudónimo de Teresa Quadros en 1952. Luego, en 1960, las mismas instrucciones aparecen bajo el seudónimo de Ilka Soares. Finalmente, el texto se convierte en el cuento titulado “La quina historia”, cuando Lispector escribía para la revista *Senhor*. El cuento fue republicado en 1964 en la colección titulada *La legión extranjera* (Moser, 2013). Consideramos este texto relevante para nuestro corpus, y especialmente para

conectarlo con *La pasión según G.H.* Allí, el sujeto de la narración explica cómo exterminar cucarachas con una minuciosidad y una fascinación malvada, y refiere el goce al verlas petrificarse luego de haberlas alimentado con yeso. Una de esas versiones dice:

decenas de estatuas se esparcen rígidas. Las cucarachas que se habían endurecido de adentro hacia afuera (...) En la boca de unas un poco de comida blanca. Soy la primera testigo de la alborada en Pompeya (DM, 63).

De nuevo, la masa blanca que crece por dentro es lo que las mata, tengan o no conciencia de ello. En la descripción hay una mezcla de placer, alegría y horror al descubrir las “estatuas” al amanecer, como si se descubriera Pompeya. La crueldad es una fiesta; se mata al otro, al animal, y se disfruta del proceso; luego, se relata, se describe en detalle, recreando (hasta cinco veces, por eso las cinco historias) la misma escena. También G.H. experimenta placer en el asesinato: “Y la alegría del asesinato me consume en placer” (GH, 137).

Continuando con el tópico de la animalidad –y la presencia de esos instintos indomables– Rodrigo S.M., el personaje-autor de *La hora de la estrella*, también confiesa: “El pecado me atrae, lo prohibido me fascina. Quiero ser cerdo y gallina y después matarlos y beberles la sangre” (HE, 70). El permitirse ser animal, es decir, tomar consciencia y dejar fluir los instintos es, para estos personajes y narradores, al aceptar esa parte de sí mismos y transgredir las normas, entrar en el terreno de lo prohibido para así tener un mayor conocimiento (auto-conocimiento).

Cabe destacar en este punto el concepto de neutro, otro de los temas esenciales asociado a la animalidad, que se expande a otros textos y genera una conveniente constelación de temas y variaciones conceptuales. Parafraseando diversos textos de Lispector, podemos decir que lo neutro es un “elemento vital que liga las cosas” pero también que hay un “neutro placer”. Existe lo “violento neutro”, la “ferocidad neutra”, la “neutralidad viva”, también “vida cruda”, “densa materia”, “vida neutra”, “pabulum vitae”, “neutro plancton”. Todos estos términos se utilizan para referirse a una crueldad animal que no es tal, ya que no posee consciencia del mal.

En relación con el concepto general de lo neutro, en algunos casos, como en *Agua viva* por ejemplo, existe un elemento definido como el “it” (“vivo y blando”), el “centro sensible”, la “inhumanidad”. Este elemento sirve de nexo entre el mundo humano y el mundo animal. Otro concepto que aparece en este libro es el “instante-ya”, definido como el “vasto huevo de vísceras tibias” (AV, 49). Además, el impronunciado “x”, ni bueno ni

malo, y otros como “plasma”, “protoplasma”, “proteína”, “placenta”, “semen”, “semilla”, “materia prima”, “elemento puro”, “leche materna”. Nascimento describe acertadamente este libro a propósito de la línea de análisis que venimos considerando: “Se trata de un libro radicalmente animal, vegetal y mineral (desde luego por tener la materialidad del volumen impreso), un casi-animal, un casi-objeto, una casi-planta” (2012:53).

En otras crónicas y cuentos existen elementos asimilables a los ya consignados: “jalea viva”, “barro vivo”, “miasma”. Lo neutro es también la masa blanca que brota de la cucaracha muerta y que el personaje, recordemos, termina por comerse. Es interesante destacar los elementos utilizados para estas metáforas y términos afines. La ‘jalea’ y el ‘barro’ pueden pensarse como lo neutro en relación con lo amorfo, elementos incontenibles, sin forma definida, a menos que un recipiente los contenga, o que una mano los moldee. Lo incontenible refiere también al caos de realidad descrito por Lispector, y que personajes y narradores intentan captar, contener mediante el lenguaje (lo que será retomado en el Capítulo 3). Mientras que ‘plasma’, ‘placenta’, ‘semen’, ‘semilla’, ‘leche materna’ refieren a lo primitivo, al origen, a lo que da vida. Lo puro o ‘neutro’, la ‘materia prima’, el ‘it’, podrían pensarse como una fusión de los dos aspectos: eso viviente pero que aún no tiene forma, ese lugar (membrana o límite) donde se alojaría lo anterior a lo humano.

Encontramos estos conceptos –lo neutro y amorfo a la vez– conjugados especialmente en una crónica publicada en 1972 y compilada luego junto a otras crónicas inéditas en *A descoberta do mundo* (1984). Recordamos que este volumen reúne las crónicas escritas por Clarice Lispector para el *Jornal do Brasil* todos los sábados entre el 19 de agosto de 1967 y el 29 de diciembre de 1973. La crónica, traducida por Claudia Solans, se titula “La jalea viva como placenta”. Transcribimos aquí un fragmento:

Había una jalea que estaba viva (...) Viva y silenciosa, la jalea se arrastraba con dificultad por la mesa, (...) sin desparramarse. (...) Cuando la miré, en ella vi reflejado mi propio rostro moviéndose lento en su vida. Mi deformación esencial. Deformada sin derramarme. También yo apenas viva (DM, 139).

Como una forma primitiva de vida, el personaje de la crónica se identifica con la jalea viva, con esa esencia viviente sin forma, sin contorno. Una masa blanda, amorfa, en la que palpita la vida neutra, primitiva (ni humana ni animal), como un embrión, “yo apenas viva”. Esto le permite indagar en su propia interioridad. El auto-análisis se desencadena

a partir de los objetos externos, o a partir de criaturas o insectos. El mundo material básico abre el espacio para una interrogación del yo.

A su vez, las imágenes mencionadas son metáforas para pensar lo pre-humano en el hombre. Permiten la reflexión sobre lo que está antes de lo humano, lo que lo precede. Con estos conceptos se piensa lo viviente, el germen que da vida a lo humano y a lo inhumano. Así, parecieran desdibujarse los límites entre los dos mundos. La materia viva se sitúa en el límite. En una zona fronteriza, que es un espacio vacío por no pertenecer ni al mundo animal ni al mundo humano. Es allí donde se da lugar a una nueva materialidad, a una corporeidad de algo viviente más allá de las formas-cuerpos ya definidas, conocidas, estereotipadas: “el vacío es un medio de transporte” (GH, 121). Lo viviente en la cucaracha trasciende el cuerpo que G.H., recordamos, quiebra en dos con la puerta del ropero: “Fue entonces -fue entonces cuando lentamente, como de un tubo, fue saliendo lenta la materia de la cucaracha que había sido aplastada” (GH, 61).

En una crónica publicada en 1972, titulada “Yo me las arreglaría”, Lispector se refiere a ese estadio previo a la vida humana, a la semilla de lo que luego se volverá humano:

Por un instante, entonces, desprecio el lado humano de la vida y experimento el alma silenciosa de la vida animal. Es bueno, es verdadero, ella es la semilla de lo que después se vuelve humano (DM, 140).

Queremos acentuar, a partir de esta cita y en relación con el concepto de animalidad, las múltiples variaciones semánticas acerca de un mismo tema, algo recurrente en todo el gran texto lispectoreano. Por un lado, lo animal es percibido como lo salvaje, lo cruel, carente de moral, algo despreciable, asociado al instinto de matar. Por otro, es algo bueno, verdadero, es el *it*, la esencia de todas las cosas, de los hombres y animales; y esa misma falta de moral se traduce en inocencia. En *Agua Viva*, queda claro que hay una sustancia que animales y humanos comparten; el *it* es la materia prima con la que están hechos: “Todos los seres vivos, excepto el hombre, son una sorpresa maravillosa: fuimos moldeados y sobró mucha materia prima –it– y se formaron entonces los animales” (AV, 65).

Ya sea a través de la presencia de animales en los cuentos, novelas y crónicas, o de la reflexión acerca de la animalidad en el ser humano, personajes y narradores toman conciencia de su animalidad y de su humanidad al mismo tiempo. Es una oportunidad para hablar sobre la capacidad del hombre de hacer daño a los animales, y también de la

crueledad hacia otros seres humanos. En una crónica titulada “Muerte de una ballena”, publicada en *Aprendiendo a vivir* (2004), Lispector describe el horror de saber que los humanos están cortando en pedazos una ballena que agoniza en la playa, al frente de su casa. El hambre lleva a los hombres a despedazar la ballena, una montaña de carne que agoniza. Hay en el hombre una condición de feroz animal; aunque intente llegar a un estadio de ser humano, no lo logra nunca. Leamos un fragmento de esta crónica:

Otros, en el límite del horror, contaban que también a la ballena de Leme, aunque todavía viva y jadeante, le cortaban sus kilos para venderlos. (...) No quiero creer que alguien les falte el respeto a tal punto a la vida y la muerte, nuestra creación humana, y que coma vorazmente (...) aquello que todavía agoniza, sólo porque es más barato, sólo porque el hambre humana es grande, sólo porque en verdad somos tan feroces como un animal feroz, sólo porque queremos comer de esa montaña de inocencia que es una ballena (RM, 80).

Los animales poseen esa cruel inocencia. Los hombres son crueles porque tienen conciencia del mal. Pero en esta crónica, la narradora no condena esa necesidad de matar, de cazar, de ser cruel. La asume como parte de su naturaleza humana. Y se identifica con los feroces seres humanos que despedazan a la ballena.

Esta es la contradicción que surge al reflexionar sobre la animalidad en el ser humano a partir de la producción de Lispector. La búsqueda de lo humano en el hombre es constante y exige el sacrificio de la animalidad dentro de su propio ser, aunque sea un objetivo imposible de alcanzar:

Soy una feroz más entre los feroces seres humanos —nosotros, los monos de nosotros mismos, nosotros, los monos que proyectaron convertirse en hombres, y ésta es también nuestra grandeza. Nunca alcanzaremos en nosotros al ser humano: la búsqueda y el esfuerzo serán permanentes (RM, 80).

Helen Cixous, quien entró en contacto con Lispector a partir de *Agua viva*, ha sostenido que se sintió abrumada por su lectura. Ha sido cuestionada por una interpretación demasiado subjetiva sobre la autora brasileña, a quien nombra en sus textos como “Clarice”. Cixous ha leído a Lispector a la luz de la filosofía, y del existencialismo, y paralelamente a sus investigaciones en materia de diferencias sexuales, en conexión con lo que se conoce como “economía libidinal”, al reconocer en su escritura las formas en las que un cuerpo se involucra en el intercambio con el mundo social y, así, encuentra sus propios límites. También ha descrito el estilo de Lispector como lo que controversialmente denominó “escritura femenina”. Pero lo que rescatamos para este trabajo es su forma de abordar los escritos de Clarice Lispector: de forma aleatoria, podría

pensarse; pero unidos a la luz de un lente, de un prisma. Cixous elige ciertos textos, de manera similar a nuestra herramienta metodológica, agrupándolos temáticamente, por alguna afinidad, identificando en ellos ciertos matices y colores, y desplegando así una composición particular (Cixous, 1990). En relación con el tema de la animalidad, sostiene que la escritora lamenta no haber nacido animal –recordemos el epígrafe de este capítulo–, que busca lo animal en sí misma. Lo que se destaca en la reflexión sobre las diferencias entre hombres y animales es que estos últimos poseen otra relación con la vida, y que ese vínculo puede enseñarnos mucho. Lo que subyace en *Lispector* sería la exploración de un nuevo modo de existencia, con otros modos de relación (Cixous, 1990:12). Volviendo a *La Pasión según G.H.*, leemos que la protagonista expresa: “ser es ser más allá de lo humano” (GH, 184). Parecería, así, que en ese encuentro con lo animal, no como otro, sino como contigüidad, lo que se descubre es lo no-humano en uno. Experimentar la plenitud del ser implicaría trascender la instancia puramente humana, es decir, internarse en el espacio de lo viviente, de la vida cruda, del plasma, aceptando la animalidad, la ferocidad, las pulsiones, lo demoníaco, lo anterior a lo humano. Como demuestra G.H., quien, en su metamorfosis, se permite vivir la violencia, salir de su existencia latente.

La percepción ampliada de la propia corporeidad, de la propia esencia, de esa materia densa, de esa neutralidad viva, no identificable solamente con un cuerpo, es lo que brinda un mayor autoconocimiento, una toma de consciencia de la vida interior ya sin límites formales. Los personajes (G.H., y el sujeto de la escritura de las crónicas) descubren un secreto, una verdad: una nueva realidad hasta ese momento desconocida. Se permiten ver, comprender, sentir, una existencia pre-humana, la vida primitiva. Por eso, es recurrente la utilización de imágenes como ‘jalea’ o ‘placenta’, o de la carne infinita, elementos imposibles de contener, de delimitar. Esa realidad es el caos, lo irreductible, difícil de traducir, de describir a través del lenguaje, según tendremos oportunidad de examinar más adelante.

En este sentido, la exploración de este nuevo modo de existencia puede culminar en la marginalidad. Lo que aparece como anterior a lo humano, a la moral, al pensamiento, son los instintos, las pulsiones, generalmente reprimidas para mantenerse dentro de la legalidad. En una crónica titulada “Si yo fuera yo”, publicada por primera vez en 1968, la narradora expresa: “La mitad de las cosas que yo haría si fuera yo, no las puedo contar. Creo, por ejemplo, que por cierto motivo acabaría presa en la cárcel” (RM, 99). Para

convivir en la sociedad la narradora sabe que debe reprimir sus impulsos, convertirse en alguien que encaje en el mundo. En otros textos también aparece la necesidad de amoldarse a una versión sosegada de sí mismo/a (en narradores y personajes), a reprimir instintos animales o a controlar algunos sentimientos. Aquí, notamos, la esencia animal del ser humano podría ser considerada como opuesta a las convenciones sociales; el ser humano que ha conectado con lo no-humano deviene antisocial, marginal.

En el cuento analizado más arriba en relación con la mirada, titulado “Perdonando a Dios”, el personaje expresa: “Quizá no pueda mirar la rata mientras no pueda mirar sin lividez esta alma apenas contenida” (CR, 253). Alma que, si se dejara libre, como en la crónica anterior, sería capaz de todos los males. Para mirar los ojos de ese otro animal, es condición previa asumir lo animal en uno mismo. Porque los impulsos están, pero se reprimen para acomodarse a una vida tranquila, y no terminar presa. Esa animalidad, esa ferocidad, que si se dejara suelta llevaría a la cárcel o volvería loca a la narradora de la crónica, es parte del ser humano.

A las ideas ya expuestas sobre lo “neutro” se agrega otra que consideramos fundamental para pensar las metáforas de ‘placenta’ o ‘barro vivo’, vida primitiva o prehumana: esa esencia presente en todos los seres es inocente. Las referencias en los textos de Lispector a la vida primitiva, a la materia viva pueden pensarse como un retorno a un estado de inocencia, anterior a la conciencia del bien y el mal, a una inocencia cruel (o a una crueldad inocente). Por eso, las reiteradas alusiones de Lispector a lo “neutro”, a la “vida primitiva”, a ese estadio anterior a lo humano, se refieren a una búsqueda de la inocencia en el hombre. Esta idea de “neutro”, “vida neutra” o “vida primitiva” también puede leerse en términos de una vida inocente, tal como aparece en relación con dos sujetos centrales en el corpus: Mineirinho (personaje de la vida real cuyo asesinato Lispector refiere en la crónica homónima), y Macabéa, personaje de *La hora de la estrella*.

Recordemos primero a Macabéa, la frágil nordestina que trabaja hasta el agotamiento. Ella es inocente, y se vuelve nada más que materia viviente, debido a la pobreza y el hambre: “Con el tiempo se tornó apenas materia viviente en su forma primaria” (HE, 38). Su inocencia, su pasividad, su falta de agresividad la vuelven inocente, es decir, apenas una sustancia viva, una materialidad viviente y, por lo mismo,

neutra. Lo neutro remite a la vida primitiva, a lo anterior a lo humano, y por eso mismo, imposible de ser juzgado porque no posee moral.

En 1962, la policía de Río de Janeiro asesina de trece balazos a un delincuente apodado Mineirinho. Lispector publica ese mismo año una crónica al respecto en la revista *Senhor*. Este texto fue incluido en la primera edición de *A legião estrangeira* (1964). Allí, la narradora ve en la muerte del delincuente el fracaso de toda la sociedad. Es la visibilización de la violencia, de la represión policial. También ve “jalea y barro vivo” en el cuerpo de Mineirinho, es decir, inocencia. A pesar del mundo y sus injusticias, a pesar de la ferocidad del ser humano, la vida primitiva resiste. De nuevo, lo “neutro”, lo no-humano, la neutralidad viva permanece. El texto, además, explora la posibilidad de error como condición inherente y diferenciadora del ser humano:

    Mi error es mi espejo, donde veo lo que yo en silencio hice de un hombre. Mi error es el modo como vi abrirse la vida en su carne y me asombré, y vi la materia de vida, placenta y sangre, el barro vivo (PNE, 101).

La oscuridad nos habita a todos, hombres y animales. Porque como dice la escritora de “Mineirinho”, “todos nosotros somos peligrosos”. Esta crónica nos parece esencial para articular los conceptos expuestos en los textos citados anteriormente, como la crueldad y el deseo de matar inherentes a la animalidad, la posibilidad de errar exclusiva del ser humano y las metáforas de lo originario y vida primitiva, entendida aquí como inocencia, como anterior al pecado. También, porque permite conectar con el pensamiento reflexivo de G.H., quien acepta la animalidad dentro de ella, como parte de la naturaleza humana:

    Donde reducidos a pequeños chacales, nos comemos riendo. Riendo de dolor – y libres. El misterio del destino humano es que somos fatales, mas tenemos la libertad de cumplir o no nuestro sino [o nosso fatal]: de nosotros depende realizar nuestro destino fatal. Mientras que los seres no humanos, como la cucaracha, realizan su propio ciclo completo, sin errar nunca porque ellos no eligen (GH, 132).

El animal humano posee la capacidad de elegir. Y por ello, de errar. Mientras los “bichos” no corren el riesgo de no cumplir su destino. Y, quizás, en eso radique la grandeza del ser humano.

## Capítulo 3. Viaje

Nunca podré entender, pero ha de existir quien entienda.  
Y es en mí donde debo crear ese alguien que entenderá.

C.L.

La noción de ‘viaje’ es particularmente importante en el corpus seleccionado de Lispector debido a que permite articular un conjunto heterogéneo de metáforas, experiencias, conceptos, tópicos y categorías de sentido, que hemos agrupado semánticamente: 1) experiencia, iniciación, rito, ritual, viaje místico, pasión, epifanía; 2) disolución, desorganización, deshumanización, metamorfosis 3) sueño, locura, muerte, descenso (a los infiernos); 4) saber, entendimiento, revelación, conocimiento/autoconocimiento, introspección, verdad. El viaje es un recorrido que lleva a la verdad, al conocimiento (auto-conocimiento). Para lo cual es necesario pasar previamente por una introspección y por una disolución del ser, una desorganización, una deshumanización. La noción de viaje no se refiere a un desplazamiento horizontal, sino más bien a un viaje vertical: un descenso a lo desconocido, a las partes más oscuras del ser, atravesando para ello el infierno. La aventura, a su vez, implica internarse en la locura. Por lo expresado, ese peregrinaje exige una transformación, una metamorfosis.

La novela *La pasión según G.H.* puede pensarse como un viaje místico; también rito, pasaje, viaje interior, ritual de sacrificio. Hay una idea de proceso de deshumanización, de pérdida de lo que en la novela se denomina como “montaje humano” (GH, 10). Esto implica que el sujeto sobrelleva un proceso de desorganización a medida que toma conciencia de la existencia real. Es una especie de despertar de la rutina, del sopor del tedio, de la cómoda mentira en la que los seres humanos se han resguardado. Las iniciales del personaje principal, G.H., podrían pensarse como siglas de *Género Humano*, como hemos expuesto, siguiendo la línea de algunos críticos ya citados, y dentro de los cuales incluimos también a Giorgi (2014: 90). Esto es pertinente, en especial si se analiza el viaje del personaje lispectoreano como la pasión que debe atravesar el ser humano para llegar a la verdad, para descubrir su humanidad, y para poder experimentar una existencia plena.

Para el tópico de viaje místico o ritual es importante el análisis de Affonso Romano de Sant’Anna, en “O ritual epifánico do texto” (1996). Según este autor, *La pasión según*

G.H. conforma un “laberinto mágico, místico y metafísico”, y es “la historia de una transformación” (1996: 245). En este sentido, podemos decir que constituiría una epifanía, desde una óptica místico-religiosa, como manifestación espiritual; constituye el relato de una experiencia reveladora. Rescatamos de este autor asimismo los conceptos de “peripecia” y “peregrinaje”, en el sentido de un viaje que sería a la vez una búsqueda con carácter metafísico, y un “ritual”. Sumamos a las ideas de este autor la perspectiva planteada por Benedito Nunes que considera la experiencia del personaje como rito de pasaje a partir de una “introspección exacerbada” (1996: XXIV).

Si bien la idea de ritual de iniciación o ritual purificador aparece también en otros escritos, en G.H. presenta un carácter particular: el ritual es consumatorio. La metáfora del incienso representaría el acto de consumación propia exigida. G.H. debe quemarse, consumirse, como el incienso, para lograr su objetivo, esto es, hallar la verdad o el conocimiento:

Pero cuando se ha sido torturada hasta llegar a ser un núcleo, entonces se pasa demoníacamente a querer servir al ritual, incluso aunque el ritual sea el acto de consumación propia; del mismo modo que para tener el incienso, el único medio es el de quemar el incienso (GH, 122).

Experimentar la vida pre-humana es lo que quema. G.H. en su experiencia accede a ese lugar que se ubica antes de lo humano, descartando sus sentimientos, abandonando su humanidad. Advertimos entonces que *La pasión según G.H.* es un viaje espiritual, una especie de epifanía. Aparecen en el texto varias referencias religiosas que corresponde señalar en este contexto: por empezar, en el título mismo de la obra, “la pasión” implica un paso, un aprendizaje, como en el tránsito de Cristo por el desierto, y el sacrificio (comer la cucaracha remitiría al sacramento de la comunión), que le permite al personaje conocer y aceptar la maldad intrínseca del ser humano y así –solo después de este viaje de autoconocimiento– alcanzar la verdad. También hay referencias al desierto, a las tentaciones y a la salvación alcanzada a su regreso, como en un viaje místico. La novela pone en juego la relación con textos bíblicos, en algunos casos casi de forma invertida (De Sá, 1996: 223). En línea con Olga de Sá (1996) destacamos que G.H. renunciaría a la idea de religión aunque sin desprenderse de las experiencias religiosas del judaísmo y del cristianismo (también aparecen elementos musulmanes como ‘minarete’).

De Sá resalta que *La pasión según G.H.* no se trata de una parodia satírica ni burlesca, sino que podría tratarse de un “canto paralelo” (1996: 223), concepto que toma

de Haroldo de Campos en un análisis sobre Oswald de Andrade. Abundan términos que refieren a una cosmovisión religiosa: “o pecado original” / “o antipeccado”, “prece”, “o leproso”, “a Bíblia”, “Apocalipse segundo são João”, “Cântico de Ação de Graças”, “o divino”, “o Inferno”, “Deus”, “misericórdia”, “paraíso perdido”, “alma”, “tentação”, “santidade”, “o proibido”, “punição”, “a matéria divina”, “danação”, “piedade”, “seu reino”, “meu anjo”, “minarete”. La utilización de estos y otros términos crea un diálogo con textos religiosos. La presencia de un Dios, la pregunta por el infierno y por el paraíso, la conciencia del pecado y del castigo develan otras operaciones intertextuales (De Sant’Anna, 1996). Prosiguiendo con esta lectura en clave de simbolismo místico-religioso, la cucaracha también es la cariátide del templo al que G.H. accede en su rito de pasaje: “Proyectada hacia delante, erguida en el aire, una cariátide. Pero una cariátide viva” (GH, 53). Y G.H., a su vez, es la vestal de un secreto que ya no recuerda. Sin embargo, como indica Nunes (1966: 226), su experiencia sería menos cristiana y más pagana, y revelaría el carácter orgiástico de un misticismo primitivo. Es en esta novela, *La pasión según G.H.*, donde realmente se narran fragmentos bíblicos, metamorfoseados. Leamos el Apocalipsis según San Juan (3:15-19), que G.H. transcribe, agregando algunas líneas para suplir la ausencia de palabras adecuadas: “Porque no eres ni frío ni caliente, porque eres tibio, te vomitaré de mi boca” (GH, 177). La protagonista también reza un Avemaría especial a la cucaracha: “madre, bendita seas entre las cucarachas, ahora y en la hora de esta tu muerte mía, cucaracha y joya” (GH, 97).

G.H. recita: “Y todo lo que se arrastra y tiene alas será impuro, y no se comerá” (GH, 74). Y, sin embargo, acaba comiendo la cucaracha, como una hostia, como una comunión. La cucaracha es la hostia que el personaje come para su redención. Losada Soler (2013) resume los dos temas planteados de forma clara y sintética: la ingesta de la cucaracha puede pensarse a la vez como comunión y como redención. Comer la cucaracha representa la comunión con la esencia vital y, a la vez, funciona como mecanismo de expiación para el personaje. Pero comer la cucaracha, alimentarse de esos seres putrefactos, de lo impuro, de lo que no debe comerse, también simboliza una transgresión, constituye un acto de rebelión frente a los mandatos bíblicos que prohíben comer lo inmundo. GH realiza, con plena conciencia, el acto de comer de lo prohibido, de tocar lo inmundo.

La narradora de *Agua viva* igualmente realiza el acto atroz de alimentarse de lo impuro como rito de purificación:

Insectos, sapos, piojos, moscas, pulgas y chinches, todo nacido de una corrupta germinación malsana de larvas. Y mi hambre se alimenta de esos seres putrefactos en descomposición. Mi rito es purificador de fuerzas (AV, 48).

Comer la cucaracha, comer los animales inmundos y prohibidos, es un ritual de redención. Pero también puede pensarse como una ceremonia de comunión, fusionando la metáfora religiosa con la idea de metamorfosis.

En otro sentido, además de simbolizar un ritual de comunión, comer los animales es apropiarse de ellos. Recordemos a la niña del cuento “Una historia de amor”, analizado en el capítulo anterior. Cuando crece, ya no siente tristeza ni pena por sus gallinas, debido a que entendió que su destino es morir, y que es mejor comerlas, para poder poseerlas, tenerlas dentro, como le explicó su madre queriendo consolarla cuando la familia se comió a su Petronila. Ahora, con su nueva gallina, Eponina, acepta el rito de comerla. De hecho, come más de Eponina que el resto de su familia, con el fin de que así se incorpore a ella, y sea más suya que en vida. La narradora describe este acto como un ritual pagano transmitido a la niña a través de siglos y siglos, de cuerpo a cuerpo. Debido a que la salsa con que habían hecho a Eponina estaba preparada con sangre, la niña comió de su cuerpo y bebió de su sangre, tal como sucede en una comunión cristiana. Estos ejemplos nos permiten retomar la idea de animalidad planteada en el capítulo anterior, pero esta vez ampliando su alcance para referirse al rito. En las obras nombradas –y claramente en *La Pasión según G.H.*– encontramos que se reitera la idea de sacrificio, de la muerte como ritual necesario para el aprendizaje y para una total entrega: “Y me doy como ofrenda a los muertos” (AV, 32). Un ritual de sacrificio es exigido para conseguir la redención. Estos rituales se repiten en varias obras y adquieren diferentes matices, como cuando el autor-personaje de *La hora de la estrella*, recordemos, expresaba lo siguiente: “Quiero ser puerco y gallina y después matarlos y beberles la sangre (HE, 38). Para Nascimento existe, en el caso de *Un soplo de vida: pulsaciones*, una “desublimación de lo divino y de lo sagrado que se opera (...) en ritos sacroprofanos” (2012: 56).

Asociada a la noción de viaje, y en línea con la metáfora de ritual de sacrificio, encontramos también la idea de transformación tanto en *Agua Viva* como en *La Pasión según G.H.*: “Estoy dispuesta a morirme y a constituir nuevas composiciones” (AV, 47).

G.H. se transforma: “asistía a mi transformación de crisálida en larva húmeda” (GH, 76). Coincidimos con De Sant’Anna (1996) en su observación acerca de la aparición de términos que resaltan la idea de nacimiento y muerte, como los de ‘ovarios’, ‘aborto’, ‘embarazo’. Es necesario, para el viaje de G.H, muerte y renacimiento; sacrificio y trascendencia.

Esa transformación es a la vez una elevación. La descripción de un ser que se descubre íntegro es lo que convierte el relato en un viaje interior que eleva. Queremos distinguir en este punto la imagen empleada por Nunes (1996: 206) en la que asimila la elevación a un “raptó del alma”. Este viaje vertical permite trascender el momento presente hacia una eternidad unificadora. Es necesario abdicar del yo para ser: “Yo me sobrepaso abdicando de mi nombre, y entonces soy el mundo” (AV, 26). Es necesario anular el yo, volverse nada; diluirse, vaciarse, para realmente experimentar la plenitud del ser: “La despersonalización como la gran objetivación de sí mismo” (GH, 186).

Desde el epígrafe de Berenson en *La pasión según G.H.* se proclama la necesidad de vaciamiento, de desintegración del yo como proceso necesario para una existencia real. Para una vida plena sería necesario una completa identificación con la nada, al punto que no haya nadie que muera, es decir, la identificación con la nada: “Una vida plena puede ser aquella que alcance una identificación tan completa con el no-yo que no haya ningún yo para morir”<sup>4</sup>. En palabras de G.H.: “Y saber será tal vez el asesinato de mi alma humana” (GH, 14). El personaje debe disolverse, perder su forma humana, su máscara. Pero, como viaje iniciático, requiere de quienes deseen adentrarse en la ruta de conocimiento mínimas condiciones de evolución: la narradora pide que sus lectores sean, al menos, “de alma ya formada”. La protagonista, consciente de la ardua tarea que se le pide al lector, pide perdón por las experiencias que comparte, anticipa la entrada a un infierno y, aun sabiendo que corre el riesgo de ser abandonada, no puede dejar de narrarlo debido al impulso irrefrenable de la escritura –idea que se explicará con más detalle en el próximo capítulo.

Lo que se relata es una experiencia reveladora, un “drama existencial y simbólico” (De Sant’Anna, 1996). En esta introspección, el viaje de G.H. reflejaría más una angustia metafísica que una indagación psicológica. G.H. realiza ese proceso descartando lo

---

<sup>4</sup> Transcribimos el epígrafe en inglés como figura en la versión original: “A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die”, Bernard Berenson, GH.

innecesario que le brindaba comodidad, despertando la conciencia y los sentidos a lo que antes no miraba: Janair, la empleada, su propia casa, sus sentimientos, sus instintos, sus ganas de matar, lo desagradable, su identificación con lo no-humano.

Como metáfora de la pérdida de esa comodidad, el personaje relata que perdió algo similar a una tercera pierna, algo que no puede definir exactamente, algo que antes poseía pero que evidentemente no necesitaba, porque para encontrar la verdad es preciso emprender un camino difícil, y abandonar la seguridad. Este camino que la hace transitar por lugares incómodos es la “puerta angosta”, como expresa G.H. en alusión al mandato religioso que aconseja elegir el camino más difícil para acceder al reino de Dios. En su caso, es necesario tomar ese camino para acceder a la verdad. Una verdad que desorganiza, que sacude el escenario que le servía de “réplica de vida”.

Para comprender la idea de verdad, de conocimiento al que es posible acceder en este viaje, y de la transformación que este conlleva, nos parece necesario ahondar en los conceptos de vida y de muerte presentes en este y en otros textos. Para analizar qué significa para personajes y narradores la muerte, una vida plena, o una vida latente (un “vivir apenas”, según la fórmula lispectoreana). Elegir aquel camino difícil que destacamos significa para G.H. abandonar su vida tranquila, segura, “oblicua”. En otros pasajes se describe también esa existencia mínima. Los personajes eligen vivir de soslayo para evitar la dolorosa e inquietante existencia plena. Ese miedo latente está también presente en Macabéa (HE) y en Ángela Pralini (SP). Estos personajes le temen a la existencia plena por tener conciencia del dolor insondable que conlleva vivir. Se percibe un combate permanente entre la necesidad de sentir y el miedo al dolor, lo que lleva a elegir una vida oblicua: “Nosotros somos de soslayo para no comprometer lo que presentimos de infinitamente otro en esa vida de la que te hablo” (AV, 64). “Vivir de soslayo”, o “vivir apenas”, implica una existencia mínima, solo como esencia, y se relaciona con las metáforas de materia cruda, vida primitiva, placenta. Esta forma de existencia simbolizaría ese estadio pre-humano, sin conciencia y, por lo tanto, menos doloroso. En un pasaje de su relato G.H. refiere que si en algún momento expresara sus emociones y gritara, no podría dejar de hacerlo jamás, y su grito despertaría además el de miles de seres. Por lo expuesto, la vida oblicua podría asimilarse también a una represión de las emociones, como la ira, la angustia o la impotencia frente a la realidad, que se callan para poder ser compatible con la sociedad.

En *La hora de la estrella* y en *Agua Viva* aparece claramente la idea de muerte como clímax. Así como existe la posibilidad de una vida consciente y plena, y una vida latente o mínima, encontramos en estos textos una oscilación entre la pasión y la nada, una constante búsqueda del equilibrio entre el clímax y el tedio, como un caminar en la cornisa de la entrega para protegerse de la pulsión de muerte, que a su vez provoca una tremenda fascinación. La vida es esa noche profunda, oscura, “la noche de los sueños profundos”, “un puñetazo en el estómago” (HE, 83), mientras que la muerte es “un encuentro consigo” (HE, 86), un placer, ese instante musical con tambores y violines de fondo. La muerte es, para Macabéa, un clímax, su oportunidad de brillar. Así como para la narradora de *Agua Viva* –quien no teme a ese momento de clímax– la muerte podría ser, idealmente, una explosión: “Quiero morir con vida. Juro que sólo moriré disfrutando del último instante. (...) Desearía tanto morir de salud. Como quien explota. *Éclater* es mejor: *j'éclate*” (AV, 54). La muerte es también la nostalgia por el futuro, la victoria, el encuentro consigo misma. En *La hora de la estrella*, Macabéa, la joven nordestina, mientras está muriendo, se aproxima más y más a su verdadera esencia. Esta muerte mata también al autor, que no puede evitar escribir sobre esa joven pobre. La escritura para este escritor es inevitable, aunque sea triste o dolorosa. Es la voz que da vida al personaje y grita por ella (Macabéa). La transfiguración implica desaparición, vaciamiento, renuncia y, luego, el encuentro con uno mismo, el hallazgo de una verdad –aunque incomprendible–, la creación, la resurrección. Intermitentes, como la luz de las luciérnagas, los personajes de Lispector oscilan entre la creación y la muerte, el nacimiento y la extinción: “Yo, viva y centelleante como los instantes, me enciendo y me apago, me enciendo y me apago, me enciendo y me apago” (AV, 19). Pero siempre se elige la vida: “Soy mansa pero mi función de vivir es feroz” (GH, 123).

Recordemos: G.H. prefería “vivir en la copia”, vivir una vida “de soslayo”, “oblicua”, para evitar confrontarse con la realidad. Sin embargo se anima, vive la experiencia del infierno, la locura, la muerte, la transformación, para conocer. G.H. quería ordenar, limpiar, borrar las marcas de Janair, su última empleada doméstica. Quería pintar de blanco las paredes y borrar los dibujos que Janair había hecho en su pared. Desde el plano del espacio, la habitación de Janair, esa reina africana, esa extranjera que la odia, dentro de su propio departamento, se le vuelve extraña. Está decorada con ilustraciones hechas por esa misma extranjera, aunque para G.H. “el dibujo no era un adorno: era una

escritura”. El cuarto de la empleada es a la vez un cuarto de luz, un “minarete”, lo contrario de lo que esperaba. Imaginaba una confusa oscuridad, y fue sorprendida por una luz dura, y un cuarto radiante, que lastimaba sus ojos. En lugar de una habitación repleta de objetos inservibles, descubrió un vacío, un silencio en el que todos los sonidos externos hacían eco. En la anterior comodidad y tranquilidad de su departamento, no era consciente del odio de Janair. Hasta que, de repente un día, el día que se dispone a limpiar y ordenar, dentro de un cuarto en su propia casa encuentra un desierto que debe atravesar, como Jesús, y tentaciones que debe superar, para, al final, conocer. G.H. sabe que, para entrar en ese mundo nuevo, desconocido, de verdades indecibles, debe ingresar por la puerta estrecha, esto es, la cucaracha (“la cucaracha estrecha”).

Retomemos el cuento “Perdonando a Dios”, citado en el capítulo anterior, donde la mujer se encuentra con una rata. De forma similar a G.H., el personaje sabe que el entendimiento exige un sacrificio, su propia muerte: “Y porque sólo podré ser la madre de las cosas cuando sea capaz de agarrar una rata con la mano. Sé que nunca podré agarrar una rata sin morir de mi peor muerte” (CR, 252). Como afirma De Sant’Anna (1996), G.H. entra en el cuarto para limpiar, para ordenar, pero, al ver que está todo limpio, ahí comienza la catástrofe, la desorganización completa de su ser. Porque acceder al entendimiento desorganiza, implica salir de la tranquilidad de la ignorancia, de la rutina. Exige adentrarse en la libertad y perder su seguridad anterior (la tercera pierna). El viaje de la protagonista es un despertar a la existencia, o al menos a un nuevo modo de existencia. Pasa de una vida latente, –“algo palpitante, a lo que estaba tan habituada que pensaba que latir era ser una persona” (GH, 11) –, a una libertad estremecedora: “No sé qué hacer con la aterradora libertad que puede destruirme” (GH, 11). De una vida latente, de existencia mínima, como analizamos anteriormente, la narradora pasa a una existencia plena, libre, pero, por ser consciente de esa existencia, una vida dolorosa y que requiere coraje. Esta desorganización del ser implica la pérdida de las coordenadas de espacio y tiempo, de pérdida del mundo real en el que vive G.H. Abandonarse es dejar ir el mundo conocido (Marder, 2013)

El texto está lleno de contrasentidos. Las preguntas no encuentran respuesta; la búsqueda nunca es satisfactoria. El ser humano no puede alcanzar su esencia, solo puede buscarla. El viaje del personaje exige, por ejemplo, experimentar la muerte para comprender la vida, disolver el ser para experimentar una existencia más plena, descubrir

una verdad incomprensible para acceder al saber, perder el “montaje humano” para entender la esencia humana. Acceder al conocimiento implica el riesgo de entrar en la locura (una “lucidez peligrosa”, como analizaremos más adelante en una crónica que lleva este nombre). El saber, el conocer la verdad desestabiliza. Porque la realidad se conoce a través del sueño o la locura. La narradora de *Agua Viva* es consciente de su capacidad de creación, de invención a través del sueño:

Callada, aérea, en mi gran sueño. Como no entiendo nada me uno a la vacilante realidad móvil. Lo real lo alcanzo a través del sueño. Yo te invento, realidad (AV, 87).

Para emprender ese viaje de conocimiento, para llevar adelante su paso por el desierto de las tentaciones (y sobrevivir al Infierno), G.H. debe cruzar la línea de lo razonable, tiene que adentrarse en el sueño, o debe correr el riesgo de la muerte o la locura: “es que por un instante experimenté la vivificadora muerte. La delicada muerte que me hizo palpar el prohibido tejido de la vida” (GH, 13). La realidad y la irrealidad se confunden. No hay claras diferencias entre sueño y vigilia: “Cada vez que he vivido la verdad ha sido a través de una impresión de sueño ineluctable: el sueño ineluctable es mi verdad” (GH, 105). La locura también es otra forma de ampliar la realidad porque permite ver la ‘carne infinita’, la cual, para acomodarse a la seguridad, a lo conocido, debe cortarse en pequeños pedazos traducibles, en lenguaje digerible:

la visión de una carne infinita es la visión de los locos, pero si cortase yo la carne en pedazos y los distribuyese a lo largo de los días y según los apetitos, entonces no sería ya la perdición y la locura: sería nuevamente la vida humanizada (GH, 12).

Lo que se ve es demasiado grande para el entendimiento. Por eso el viaje, sueño o delirio de G.H. no se puede relatar, si no es llevando al lector consigo al Infierno. En este texto, así como en otros, el lector aparece como un interlocutor necesario para el narrador/a, el destinatario del relato de esas experiencias. En algunos casos, como con G.H., el lector es quien simbólicamente sostiene la mano de la narradora durante su descenso a los infiernos –es decir, al revivir los acontecimientos del día anterior y que culminaron en el acto de comer la cucaracha. G.H. emprende el camino de regreso luego de su deshumanización. Pero para relatarlo, debe volver a internarse en esa zona oscura, peligrosa. Para contarlo debe revivirlo. (Destacamos aquí la relevancia de la escritura como proceso para relatar la experiencia vivida y que implica revivir lo sucedido, la cual

será ampliada en el próximo capítulo). Frente al miedo que este nuevo viaje le produce, inventa un lector, un “tú”, que le sostenga la mano, que la acompañe al menos al principio, para atravesar de nuevo esa experiencia límite. Una mano solidaria que la conecte con el mundo real, con otro ser, que le evite la desintegración. G.H. teme fundirse en la nada, desaparecer. Por eso inventa una presencia para que la acompañe y a quien pueda contarle su viaje. El lector minimiza el horror (de la conciencia de sí, de la muerte), lo que los acerca y equipara. La narradora de *Agua viva* también, por su parte, reconoce la necesidad del lector para continuar existiendo:

Mi voz cae en el abismo de tu silencio. Tú me lees en silencio. Pero en ese ilimitado campo mudo despliego las alas, libre para vivir. Entonces acepto lo peor y entro en el centro de la muerte y para eso estoy viva. El centro sensible. Y me vibra ese it (AV, 66).

El lector es el campo donde la narradora despliega su ser libremente. El lector es el centro sensible, que la conecta con la esencia primitiva, analizada anteriormente: el it. Aquel es a la vez testigo del viaje de transformación de G.H., y una compañía para afrontar el paso por el infierno. G.H. intenta volver a su vida “de réplica”; contarle la devuelve al mundo razonable. Escribirlo esfuma la locura; contar la experiencia es lo que la despierta del sueño y la conecta con el mundo organizado, porque ya no está bajo la influencia de la lucidez peligrosa.

Volviendo a la noción de “neutro” analizada en el capítulo anterior en cuanto a la animalidad, queremos enlazarla en este punto con la idea de viaje y de transformación. Alcanzar la neutralidad, lograr convertirse simplemente en materia viviente sería el objetivo de ese peregrinaje. En el viaje de G.H. se abre un “nuevo espacio metafísico, o místico si se quiere, donde el ser humano queda reducido a una floración más dentro del gran árbol de la vida” (Maura, 1997:252).

Conocer la verdad exige vaciarse de todo lo superfluo, volverse solo materia orgánica, acceder a ese núcleo vivo, a lo neutro, al ‘it’, despojarse de todo lo humano:

No era utilizando como instrumento ninguno de mis atributos como estaba yo alcanzando el misterioso fuego manso de aquello que es un plasma; fue exactamente despojándome de todos los atributos, y continuando con mis entrañas vivas solamente. Para llegar a eso, abandonaba mi organización humana; para entrar en esa cosa monstruosa que es mi neutralidad viva (GH, 103).

Abandonando la organización, el montaje humano, y convirtiéndose solo en esencia viva, o vida neutra, se llega a la lucidez. Esa “lucidez que iluminaba demasiado y lo quemaba todo” (recordemos la metáfora del incienso), que siente Ángela Pralini, personaje central del cuento “La salida del tren” publicado en 1974.

En una crónica titulada “La lucidez peligrosa” (1972), la narradora se refiere a esta lucidez que puede volverse locura. Un saber que puede convertirse en un infierno humano. Una claridad de pensamiento, un conocer, difícil de aceptar, aparentemente incompatible con la realidad hasta ese entonces conocida. Por eso, por el miedo a la locura, a la irracionalidad, la narradora le pide a Dios que apague su llama, esto es, que desvanezca esa lucidez para poder vivir en su realidad cotidiana, en la resignación, para evitar el riesgo de no poder existir con ese conocimiento (DM, 139). Si no puede contenerse dentro de los modos posibles, si habilita a ver más allá de lo soportable, si permite ver la violencia, la injusticia, entonces la lucidez deviene locura, se vuelve riesgosa; porque el precio a pagar es la desorganización. Por eso G.H. prefería la vida latente, de soslayo.

En la crónica “Mineirinho”, la narradora también ve “materia de vida, placenta y sangre, el barro vivo” en ese cuerpo sacrificable. Eso solo puede verse con los ojos de la locura: “Es como loco que entro por la vida que tantas veces no tiene puerta, y como loco comprendo lo que es peligroso comprender, y solo como loco es que siento el amor profundo” (PNE, 101). Ese conocimiento solo es accesible para quien sale de la comodidad para desorganizar todo, para entender. Así comprende que hubo una cosa pura y llena de desamparo en él, en Mineirinho, que se volvió puñal. El texto refiere que constantemente se evita la mirada del otro para no correr el riesgo de entenderse: “Todo lo que en él fue violencia, es furtivo en nosotros, y uno evita la mirada del otro para no correr el riesgo de entenderse. Para que la casa no se estremezca” (PNE, 101).

En el análisis de esta crónica, y siguiendo la línea de viaje de conocimiento al cual solo se accede corriendo el riesgo de la locura, queremos destacar otro aspecto interesante. Así como la existencia plena es dolorosa y algunos personajes prefieren la vida cruda, primitiva, oblicua, de soslayo, otros elegirán ‘embotarse’, esto es, no reflexionar frente a la realidad. Para no enloquecer con la extrema lucidez del pensamiento, con la comprensión total de la realidad, es necesario “hacerse el tonto”. Es necesario no ver, no

reflexionar sobre la realidad, sobre el dolor y la injusticia. Porque cuando se toma conciencia de ello, la realidad se estremece, la casa se desmorona.

El entendimiento, vemos, es desorganización. “Porque quien entiende desorganiza. Existe algo en nosotros que lo desorganizaría todo: una cosa que entiende”, afirma la narradora en “Mineirinho” (esa “cosa que entiende” es lo que busca G.H. en el epígrafe de este capítulo: “Nunca podré entender, pero ha de existir quien entienda. Y es en mí donde debo crear ese alguien que entenderá”). Comprender es tomar conciencia, es asumir la responsabilidad, dejar la estupidez. Los “tontos esenciales” en esta crónica son quienes no se cuestionan una justicia diferente, los que eligen no ver la violencia o la justifican dependiendo de qué lado de la sociedad provenga. Aquí, la casa –como el departamento para G.H. – también es elemento que brinda seguridad, protección, contra todo mal, pero especialmente contra la comprensión de la realidad. Los muros sostienen la mentira, son la valla que aísla de la pobreza, y de la violencia de los pobres. Así como los “tontos esenciales” eligen no ver para que la casa se mantenga en pie, la narradora de *Agua viva* prefiere “embotarse”: “Y para sufrir menos embotarme un poco. Porque no puedo cargar más con los dolores del mundo” (AV, 63).

La crónica expresa la impotencia frente a la cruel matanza de “Mineirinho”; y la narradora de esta crónica asume su grado de responsabilidad como sociedad. Reconoce la ferocidad (la animalidad) inherente al ser humano que, al matar a un delincuente de trece balazos, ya no está haciendo justicia, sino cometiendo su “crimen individual”. G.H. al matar y comer la cucaracha, también está cometiendo su crimen individual, su ritual de sacrificio y purificación. Y luego, al intentar relatar lo sucedido, con las dificultades de aprehender la experiencia con las palabras, también asume su culpa, su deseo de matar que la llena a la vez de alegría, y le provoca esa sensación de libertad producto del autoconocimiento.

En la crónica ya citada, “Si yo fuera yo”, la narradora expresa la pregunta por la posibilidad del ser, lo que implica reflexionar sobre las consecuencias de llevar al límite esas opciones. La autora se imagina todo lo que haría si realmente se permitiera ser ella misma. Y esa pregunta, y la búsqueda de una respuesta, es lo que permite tener verdaderamente la experiencia del mundo, y sentir el dolor del mundo. Esa pregunta es el despertar a lo desconocido, y al dolor:

“Si yo fuera yo” parece representar nuestro mayor peligro al vivir, parece la entrada nueva a lo desconocido. Pero tengo la intuición de que, pasadas las primeras llamadas locuras de la fiesta que sería, tendríamos al final la experiencia del mundo. Bien sé, experimentaríamos finalmente a pleno el dolor del mundo. Y nuestro dolor, aquel que aprendimos a no sentir (RM, 99).

La experiencia del mundo –el conocimiento de la realidad, la verdad, el dolor del mundo– puede llegar en forma de náusea. En “Desespero e desenlace às três da tarde”, cuento publicado en 1975, la narradora también utiliza un vocabulario religioso – “misericordia”, “plegaria”, “infierno”, “Dios todo poderoso”– pero aquí con otro sentido, un poco más burlesco. El personaje, víctima de una náusea incontenible durante un viaje en colectivo, reza a Dios para que cualquier cosa, incluida su propia muerte, evite que vomite ahí mismo. El “jorro maldito”, según la voz narradora, que el personaje no podrá evitar, es purificador. Recordemos el vómito de G.H. aquella mañana. En ese cuarto, al ver la cucaracha partida por la mitad, G.H. avanza, y de repente, el vómito surge sin preaviso; luego, la serenidad, la tranquilidad. Y en esos segundos de vértigo es donde el personaje decide comer la cucaracha. El tema de la náusea se repite en otro cuento titulado “Amor” (1960). Ana, el personaje principal, al ver a un ciego en la calle, de repente ingresa a un mundo inestable, y toma conciencia del horror del mundo. Su realidad se expande, se sacude (como se sacude el mundo de G.H. al tomar contacto con el mundo de Janair y con la cucaracha, y como se estremece la casa en “Mineirinho”), a partir del simple hecho de ver a un ciego en la calle masticando chicle. El solo encuentro con el ciego destroza todo en la vida de Ana, desmorona su tranquilidad. Su nueva conciencia le presenta una nueva vida, ya no más serena, ahora llena de una náusea dulce que le llega hasta la boca (CR, 51). El conocimiento es la conciencia de la realidad, es impotencia frente a ella, y es piedad. Ese saber llega en forma de náusea: “Cuando Ana pensó que había niños y hombres grandes con hambre, la náusea le subió a la garganta, como si ella estuviera grávida y abandonada” (CR, 52). Esta “experiencia nauseante” (De Sá, 1996: 220) es lo que define también la pasión de G.H.

El acceso al conocimiento, a la verdad, no es agradable, exige un sacrificio, una pasión. Volvamos al título de *La pasión según G.H.* El personaje y narradora transita su pasión, en este viaje de conocimiento de la condición humana: “La condición humana es la pasión de Cristo” (GH, 187). Constantemente el personaje busca el castigo por su pecado, sin hallarlo:

En ese destino infinito, hecho solamente de cruel actualidad, yo, como una larva —en mi más profunda inhumanidad, pues lo que hasta entonces se me había escapado era mi real inhumanidad—, yo y nosotros como larvas nos devoramos en carne blanda. ¡Y no hay castigo! He ahí el infierno: no hay castigo (GH, 130).

El viaje de autoconocimiento es asimismo un descenso a los infiernos. *La pasión según G.H.* no tuvo una gran recepción por parte de la crítica en su momento de publicación. Pero sí tuvo una recepción positiva por parte del crítico Walmir Ayala, quien, además de publicar un artículo<sup>5</sup>, le envió una carta en la que le reconoce haber asumido y sintetizado la tragedia de su tiempo en esa novela. Ayala percibe que la misma ha sido escrita a partir del sufrimiento humano, con clímax y golpes de muerte, y comprende que la experiencia de G.H. no es sino un descenso a los infiernos, un sacrificio por el resto de los mortales<sup>6</sup>.

La experiencia de la animalidad, y ese descenso a los infiernos, es lo que posibilita el viaje de auto-conocimiento de G.H. Hacia el final del viaje, el personaje expresará lo que implicaría un saber: ‘desistir’. Frente a la búsqueda ética, en la búsqueda del autoconocimiento y de la verdad, en el enfrentamiento con la realidad la solución sería ‘desistir’. Esto podría significar la suspensión de toda búsqueda y de toda racionalización; y la aceptación de la realidad externa e interna—experiencias, sentimientos, sensaciones— sin tratar de objetivarlas.

---

<sup>5</sup> "‘A paixão segundo G.H.’ Um Romance de doação". *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1 diciembre 1964.

<sup>6</sup> Carta de Walmir Ayala a Clarice Lispector fechada en Río de Janeiro el 8 de marzo de 1966. Archivo de Clarice Lispector. Fundação Casa de Rui Barbosa.

## Capítulo 4. Escritura

Callada, aérea, en mi gran sueño. Como no entiendo nada me uno a la vacilante realidad móvil. Lo real lo alcanzo a través del sueño. Yo te invento, realidad.

C.L.

En el presente capítulo agruparemos bajo el tópico de ‘escritura’ una serie de fragmentos del gran texto lispectoreano que nos permiten acceder a las concepciones de autor en general y su papel en la sociedad, al objeto de la escritura, al rol del lector y su relación con el autor. También nos permitirá reflexionar acerca de la materialidad de las palabras, sobre la imposibilidad del lenguaje y sobre lo cognoscible como tal. También retomaremos la idea del “llamado de la animalidad”, para conectarla aquí con un estilo de escritura impulsiva, espontánea. Veremos cómo la idea de “organismo vivo” se articula con la idea de obra; y la noción de “materia prima” se expande al lenguaje, el material con que se forman las palabras. Es interesante subrayar que en varios de los textos seleccionados aparecen representados personajes que escriben. Éstos consideran las posibilidades del lenguaje y la función del escritor y su producción mientras escriben. Se manifiesta una consciencia del lenguaje que va actualizándose en cada nuevo texto y con cada nuevo personaje. Si pensáramos todas estas metáforas, imágenes y reflexiones como dentro de un único texto lispectoreano, las actualizaciones funcionarían como ampliaciones y/o variaciones de sentido que se acoplan a las anteriores, generando así una red creciente de sentidos.

Para abarcar el pensamiento expresado por las voces narradoras en los textos de Lispector en relación con la escritura nos parece esencial citar a continuación algunos ejemplos de sus crónicas que exploran precisamente el oficio de escritor, el propio estilo de quien narra y escribe y otros temas conectados con la producción literaria. Si nos limitamos a los textos llamados periodísticos –aunque en el caso de Lispector, como hemos visto, muchas crónicas pueden leerse como cuentos– creemos que puede accederse a otra forma de pensamiento más directa sobre sus valoraciones a nivel estético y

personal. Aunque sin olvidar que es un género que presenta varios problemas en Lispector<sup>7</sup>. En una crónica titulada “Acerca de escribir”, la narradora expresa:

A veces tengo la impresión de que escribo por simple curiosidad intensa. Es que, al escribir, me entrego a las sorpresas más inesperadas. Es a la hora de escribir que muchas veces me vuelvo consciente de cosas, de las cuales, siendo inconsciente, antes no sabía que sabía (DM, 82).

La escritura vuelve consciente un saber. La palabra pone en evidencia lo que el escritor intuye pero aún no sabe en forma consciente. La escritura es descubrimiento. En otra crónica titulada “Al linotipista”, publicada en 1968, leemos: “La puntuación es la respiración de la frase, y mi frase respira así. Y, si usted me encuentra extraña, respete también. Hasta yo fui obligada a respetarme. Escribir es una maldición” (RV, 40). La escritura es una especie de llamada (como el llamado de la animalidad), algo que no se elige, y de lo que no se puede escapar. En relación con este tema, también es interesante acceder al pensamiento de la narradora a través de la crónica “Escribir” del año 1970: “No se *hace* una frase. La frase nace” (RM, 167, resaltado en el original). Como lo expresa la cronista de “Escribir al sabor de la pluma”, la escritura es condensación, es nacimiento: “Estoy hablando de intentar en uno mismo la nebulosa que de a poco se condensa, de a poco se concreta, de a poco sube a la superficie, hasta que llegue como en un parto la primera palabra que la exprese” (DM, 87). Por otra parte, en la crónica titulada “Un momento de desánimo”, nos dice la narradora: “En algún punto debe de haber un error: es que al escribir, por más que me exprese, tengo la sensación de nunca haberme expresado en verdad” (DM, 81). Y la lista podría continuar: lo que se reitera, vemos, es la imposibilidad del lenguaje, y la constante necesidad de responder al llamado de la escritura, aunque lo que surja moleste, aunque el escritor no se sienta cómodo con las frases que “nacen”; aunque el resultado no conforme al narrador ni sea fiel a la verdad. El impulso es, de todas formas, irrefrenable.

La escritura ensayística de Lispector, a la vez que se aleja de la representación y de la acción, posibilita la reflexión no lineal, entrecortada, sobre diversos temas en forma aleatoria. Especialmente encontramos este estilo a partir de *La pasión según G.H.* (1964),

---

<sup>7</sup> Al respecto, es interesante la descripción de Nascimento: “As melhores crônicas de C.L. são não só singulares, mas quase estritamente pessoais, no limite da anotação de diário. Em certo sentido são de fato o diário que ela nunca escreveu e que se escrevesse se pareceria com tudo menos com um diário em sentido clássico. Quer dizer, uma vez instalada no território familiar de certo gênero, a máquina de escrever clariciana se desloca para a fronteira do desconhecido, confundindo áreas, domínios, esferas, e habitando no fundo a zona de ninguém (2012:171).

y luego en sus últimos textos: *Agua Viva* (1973), *La hora de la estrella* (1977) y *Un soplo de vida: pulsaciones* (1978), escrito paralelamente a *La hora de la estrella*, y publicado póstumamente por su amiga Olga Borelli. Estas “visiones fragmentarias”, en palabras de G.H., dan lugar a indagaciones sobre el objeto de la escritura, sobre el escritor y su relación con el lector, la necesidad de escribir y las limitaciones del lenguaje, como hemos mencionado, pero también a cavilaciones sobre la pobreza, la crueldad, la naturaleza humana y animal, la existencia de un dios, el sueño, la locura, la injusticia, la realidad cognoscible.

*Agua viva* condensa múltiples apreciaciones metaliterarias y da lugar a reflexiones y distintas metáforas sobre el acto de escribir en sí. Citaremos algunas frases y fragmentos de este ensayo a modo de ejemplo. Con respecto a la indefinición de géneros, la narradora expresa: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (AV, 15)<sup>8</sup>. En relación con el objeto de la escritura, la narradora asume que aunque no haya nada para decir, aunque nada pueda ser dicho realmente, “hablar salva”, aunque sea el terreno del desorden, lo inconexo, la desarticulación. Lo que se escribe no tiene el fin de agradar al lector –eso sería, según la narradora, prostituir la palabra. Las palabras son desequilibradas, “oscuras”, “ciegas”, incómodas: “No es cómodo lo que te escribo. No hago confidencias. Más bien me metalizo. Y no te soy ni me soy cómoda; mi palabra estalla en el espacio del día” (AV, 19). El caos es una “selva de palabras”, una “orgía de palabras”. Quien escribe, lo hace porque no puede comprenderse a sí misma/o. En este libro puede apreciarse una escritura que, al ser impulsiva, espontánea, aparece desorganizada, repetitiva, fragmentaria, una especie de “jazz improvisado”. Esa improvisación, la acumulación de los instantes que se suceden es lo que impulsa la escritura. Un camino que se sigue sin saber adónde lleva, dónde culmina: un “puro devenir”. Escribir un instante es retenerlo (el “instante-it”), congelarlo antes de que desaparezca, enfrascar la fugaz vida de mariposa de un momento. La palabra es la condensación material de un dolor, un “objeto que grita”. Lo que se escribe es definido como “de fuego”, es “el ya”, “una onomatopeya, una convulsión del lenguaje”, “no es para leer; es para ser”. La narradora de este texto aspira a encontrar el “halo” de

---

<sup>8</sup> En relación con la escritura de *Agua Viva*, Nunes expone: “a escritura autodilacerada, conflitiva, atingida como limite final de uma necessidade perturbadora, é agora a contingência assumida de transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos géneros literários e da fantasia protetora, num escrito simplesmente qualificado de ficção, que já não ostenta mais as características formais da novela ou do romance”, citado en Maura (1997:355).

las palabras. Esto refleja la dificultad de narrar la realidad partiendo del material de las palabras. El lenguaje es insuficiente para describir lo que se vive, los sentimientos y experiencias.

La escritura es la forma en que los narradores y narradoras del corpus lispectoreano modelan y hasta podría decirse que inventan la realidad. La verdad, el conocimiento adquirido, las vivencias, los pensamientos, los sentimientos deben traducirse mediante el lenguaje. Tarea difícil a tal punto que a veces deben inventarse palabras, tironearlas para exprimir nuevos significados o simplemente agregarles música de fondo. También existe la posibilidad de utilizar otros recursos gráficos, como signos, utilizar la repetición, o dejar espacios en blanco como muestra de la falta de recursos apropiados. Lo que se reitera es la imposibilidad del lenguaje, los problemas para traducir la realidad a través de las palabras. En la siguiente cita de *La hora de la estrella* también aparece la imposibilidad del lenguaje para representar la realidad: “Mi vida, la más verdadera e irreconocible, extremadamente interior y no tiene una sola palabra que la signifique (HE, 21).

En G.H., por su parte, también observamos una introspección del personaje en cuanto al fin de la escritura. Para esta mujer, el objeto de escribir sería forzar el lenguaje, las palabras, llevarlas hasta traspasar sus propios límites: “Pero si no fuerzo la palabra, el mutismo me tragará para siempre en olas” (GH, 18). La imposibilidad del lenguaje, y de la traducción de la realidad, es un aspecto clave en *La pasión según G.H.* que se evidencia en la utilización de signos gráficos (guiones, por ejemplo), y en el uso de los signos como metáfora (comillas, comas, etc.) El uso diferente de los signos nombrados puede leerse como una transgresión a las convenciones del uso de los signos, y a la vez como recurso para evidenciar la inexistencia de palabras adecuadas para describir de forma exacta la realidad. Para compensar esa imposibilidad de traducir la realidad con palabras, los signos aparecen como herramienta adicional. A G.H. le sirven para describir su existencia, para dar una idea de la forma en que el personaje vive:

En cuanto a mí misma, sin mentir ni ser sincera (...), en cuanto a mí misma, siempre conservé una comilla a mi izquierda y otra a mi derecha (GH, 29).

Las comillas sirven para explicar una manera de evitar la experiencia directa, eligiendo la ‘vida oblicua’, leve, ‘de soslayo’, para evitar el choque con la realidad: “Soy oblicua como el vuelo de los pájaros (...) Tengo que vivir poco a poco, no da para vivir todo de

una vez” (SV, 20). Cuando algo de repente rompe ese equilibrio, la realidad quiebra lo escrito: “era una vulneración de mis comillas, de las comillas que hacían de mí una cita de mí” (GH, 40). Ángela Pralini, personaje del cuento “La salida del tren”—y que también habla en *Un soplo de vida: pulsaciones*—, por su parte, en su existencia latente y oblicua, se compara con una coma: “Eu não passo de uma vírgula na vida” (SV, 20).

Dada la limitada capacidad del lenguaje para describir o representar la realidad, se hace necesario para algunos personajes y narradores (como Rodrigo S.M., el autor-personaje de *La hora de la estrella*) complementar las palabras con música o sonidos. Las voces narradoras en *Agua viva* y en *Un soplo de vida: pulsaciones* comparan sus ideas y pensamientos con la música y los colores. Otras veces, la música acompaña la escritura: “Me olvidé de decir que todo lo que estoy ahora escribiendo está acompañado por el redoblar enfático de un tambor tocado por un soldado” (HE, 12). Reparemos en el sonido—redoblar de tambor— que acompaña la imagen. Cuando se aproxima la muerte de Macabéa, aparecen violines que acompañan la escena. Los sonidos enfatizan algún sentimiento, como esta inminente tragedia, o sirven de escenario para ilustrar sensaciones de los personajes.

G.H. también reflexiona sobre la capacidad limitada del lenguaje para describir la realidad, para relatar la experiencia vivida, sin lograr encontrar las palabras adecuadas. La realidad y las sensaciones vividas son inabarcables desde el lenguaje, imposibles de transcribir. La escritura deviene una traducción pobre, fallida. Se intenta transcribir, traducir “señales de telégrafo”. Lo máximo que se puede hacer se limita a una “transcripción fonética” (GH, 20).

Precisaré con esfuerzo traducir señales telegráficas, traducir lo desconocido a un idioma que desconozco, y sin entender siquiera para qué sirven las señales. Hablaré en ese idioma sonámbulo que, si estuviese despierta, no sería lenguaje. Hasta crear la verdad de lo que me ha acontecido. Ah, será más un grafismo que una escritura, pues pretendo más una reproducción que una expresión (GH, 19).

De modo similar, el personaje de “La salida del tren” acepta fatalmente que pensamientos y realidad son intraducibles: “Ángela Pralini tenía pensamientos tan hondos que no había palabras para expresarlos” (CR, 359). No solo el narrador; también el mismo personaje es consciente de esta imposibilidad: “Ángela pensó: creo que si encontrara la verdad, no podría pensarla. Sería impronunciable mentalmente” (CR, 354).

Conscientes de la imposibilidad de traducir exactamente la realidad con las palabras, personajes y narradores intentarán forzar las palabras. O pedirán al lector que capte la “entrelínea” o, como en el caso de la narradora de *Agua Viva*, que se capte el “halo” de cosas, que trasciende las frases:

De las palabras de este canto, canto que es mío y el tuyo, se eleva un halo que trasciende las frases, ¿lo sientes? (...) El halo es más importante que las cosas y que las palabras. El halo es vertiginoso (...) Y es la trompeta que anuncia. El halo es el it (AV, 56).

Aquí, la narradora retoma el concepto de esencia con la metáfora del halo asociándola al concepto ya visto de “neutro”, de “it”, es decir, el halo deviene la esencia de las palabras.

De Sant’Anna (1996: 243) describe una herramienta utilizada por Lispector, en referencia a un cuento ya citado, “La quinta historia”. Para este autor, la estructura del cuento se relaciona con la estructura concéntrica o espiralada presente en toda la obra de Lispector, como uno de los procesos narrativos a destacar. Para Benedito Nunes (1966: 139), los términos repetidos establecen una estructura en cadena de varios significados, proliferándose hasta llegar a un significado inabarcable, porque donde acaba la repetición se da lugar al silencio. Y para Olga de Sá, este silencio constituye “la plenitud del lenguaje” (1996: 234). Como si relatarlo una vez no fuera suficiente, en la repetición parecería estar la búsqueda de un significado más amplio, resultado de la suma de cada relato. Esta forma espiralada puede observarse en la organización de *La pasión según G.H.*, donde se utiliza un estilo recursivo, tanto en la repetición de algunos términos o frases, como en la circularidad de la estructura en general. Desde el punto de vista formal, la novela está dividida en 33 capítulos, encadenados de forma circular. El primer capítulo comienza con unas líneas: “\_ \_ \_ \_”. Cada capítulo, a partir del segundo, comienza con la última frase del capítulo anterior. Y el último capítulo, también termina con líneas punteadas: “\_ \_ \_ \_”. Hay una tercera vez en la que aparecen las líneas, cuando el personaje mata la cucaracha. Y una cuarta, al ‘citar’ el Apocalipsis según San Juan.

En relación con el proceso de escritura –donde se configura la relación autor-personaje– es interesante destacar la metáfora del espejo en la que ambos se funden. A través de la mirada en el espejo, personaje y autor se fusionan, se vuelven uno: “Veo a la nordestina mirándose al espejo y (...) en el espejo aparece mi rostro cansado y barbudo. A tal punto nosotros nos intercambiamos” (HE, 22). De forma similar, Ángela, personaje de “La salida del tren” y de *Un soplo de vida: pulsaciones*, parece una extensión de su

“Autor”: “¿Hasta dónde voy yo y en dónde ya comienzo a ser Ángela? ¿Somos frutos del mismo árbol? No — Ángela es todo lo que yo quería ser y no fui” (SP, 15). Ángela expresa lo que el narrador siente, y hasta se funden. En cuanto a los personajes, es de destacar que éstos poseen una autoconciencia como tales, lo que se evidencia muy claramente en *La hora de la estrella*: “La historia —determino con falso libre arbitrio— tendrá unos siete personajes y yo soy uno de los más importantes de ellos, claro” (HE, 7).

En varios textos se genera una reflexión acerca del proceso de escritura, de la tarea del escritor, de la relación con sus personajes —y lo que estos dicen, piensan y sienten. También podemos encontrar apreciaciones sobre el lenguaje en sí, como herramienta de expresión y como traducción de la realidad. Estas especulaciones metaliterarias atraviesan casi toda la producción de Lispector.

Además de consideraciones metaliterarias, el estilo ensayístico también concede el espacio para apreciaciones sobre el arte en general. Reparemos en el epígrafe de Michel Seuphor en *Agua Viva*:

Debería existir una pintura totalmente libre de la dependencia de la figura —el objeto— que, como la música, no ilustra nada, no cuenta una historia y no lanza un mito. Esa pintura se contenta con evocar los reinos incommunicables del espíritu, donde el sueño se convierte en pensamiento, donde el trazo se convierte en existencia.

Esta concepción de la pintura podría extenderse a la literatura. En el corpus analizado emerge la búsqueda constante de una transcripción, de una traducción (aunque sea una empresa casi imposible) de esos ‘reinos incommunicables del espíritu’. El sueño aparece como una posibilidad de conocimiento. No se trata de contar historias sino más que nada de narrar una experiencia, de describir una realidad (no importa si es inventada o soñada). G.H., por su parte, también busca acceder a lo inexpresivo y condena el arte representativo: “cuando el arte es bueno es porque tocó lo inexpresivo, el peor arte es el expresivo, aquel que transgrede el trozo de hierro y el trozo de cristal, y la sonrisa, y el grito” (GH, 153).

Retomando la reflexión sobre la imposibilidad del lenguaje, consideramos que conduce a tomar conciencia de la escritura como proceso de creación. El lenguaje resulta escaso, limitado, inexacto. Hasta el punto que el personaje G.H., por ejemplo, se cuestiona si debería crear palabras nuevas para contar lo vivido.

¿Pero cómo revivirme? Si no tengo una palabra natural que decir. ¿Tendré que fabricar la palabra como si fuese crear lo que me sucedió? Voy a crear lo que me sucedió. Solo porque vivir no se puede narrar (GH, 19).

G.H. debe volver a crear lo sucedido. Es decir, que relatarlo crea realmente –da materialidad– a lo sucedido. Hasta que no se relata y se escribe, el personaje duda de que los acontecimientos realmente hayan sucedido, o hayan sido una invención de su mente. Nombrar, designar es ir creando la realidad: “Tengo a medida que designo – y éste es el esplendor de tener un lenguaje” (GH, 188).

Rodrigo S.M. expresa también la idea de creación, desde el barro, poniendo al cuidado del lector su obra:

Lo que me propongo contar parece fácil y al alcance de todos. Pero su elaboración es muy difícil. Pues tengo que volver nítido lo que está casi borrado y que apenas veo. Con manos de dedos duros embarrados palpar lo invisible en el barro mismo (HE, 11).

El narrador de *Un soplo de vida: pulsaciones* también es consciente de que el lenguaje crea la realidad, crea lo que existe y crea al escritor: “Lo que no existe pasa a existir al recibir un nombre. Escribo para hacer existir y para existirme”<sup>9</sup> (SV, 68). El otro personaje central en este libro, Ángela, juega con el lenguaje, inventando palabras (en este caso regularizando un verbo irregular):

Eu *ponhei* cada coisa em seu lugar. É isso mesmo: *ponhei*. Porque “pus” parece de ferida feia e marrom na perna de mendigo e a gente se sente tão culpada por causa da ferida com pus do mendigo e o mendigo somos nós, os degredados (SV, 69).

El narrador, asimismo, describe las diferentes posibilidades del lenguaje, y su capacidad y la de otros personajes de crear a partir del mismo: “Lo que Ángela escribe puede ser leído en voz alta: sus palabras son voluptuosas y dan placer físico” (SV, 25). Ángela es un personaje que, desde la visión de este personaje-autor, irradia palabras fosforescentes. Otra vez observamos la reflexión metaliteraria mezclada con metáforas sonoras y visuales como complemento del lenguaje.

Queremos volver en este punto a uno de los textos clave en la obra de Lispector: su primera novela, *Cerca del corazón salvaje*, publicada en 1944. Joana, uno de los personajes principales (o Juana, en las traducciones), es una muchacha reflexiva, que

---

<sup>9</sup> Nos permitimos sugerir aquí que la escritura de Lispector puede ser “autográfica”, apropiándonos del término utilizado por Décio Pignatari para referirse a la escritura de Carlos Drummond de Andrade, en el sentido de que “se escribe a sí mismo para ser” (citado en Santiago, 2012:85).

ahonda en sus emociones, en los sentimientos, en el sentido de la muerte, en el lenguaje. Inventa palabras nuevas, como “Lalande” (CCS, 169), que puede significar tanto lágrimas de ángel, o una especie de narciso pequeño, así como mar de madrugada. Lispector, desde su primera novela, muestra ya este tipo de indagaciones metaliterarias, como un juego en el que los personajes se deleitan.

La idea de creación también está presente en *Agua Viva*: “Creo el material antes de pintarlo, y la madera se hace tan imprescindible para mi pintura como lo sería para un escultor. Y el material creado es religioso” (AV, 89). Esta imagen de invención pictórica se conecta con las imágenes de invención verbal, y a su vez con la idea de ritual analizada en los capítulos anteriores: “Siento una voluptuosidad al ir creando lo que te diré. Vivo la ceremonia de la iniciación de la palabra y mis gestos son hieráticos y triangulares” (AV, 22).

En *Un soplo de vida: pulsaciones*, el autor dice sobre los libros:

Cada libro es sangre, es pus, es excremento, es corazón dividido, es nervios fragmentados, es choque eléctrico, es sangre coagulada fluyendo como lava hirviendo por la montaña abajo (SV, 68).

La escritura es una pregunta constante sin respuesta. ¿Lo que se percibe es real? ¿Puede asumirse lo que se siente como verdadero? ¿Cómo saber si lo sucedido pasó de verdad o fue un sueño, una alucinación? ¿Se puede confiar en lo experimentado o sentido? ¿Es necesario probar lo que pasó contándose a un testigo –el lector? Lispector aspira a poder expresar todo, a pesar de la conciencia de que esa tarea es casi imposible. Ansía una escritura plena, un lenguaje capaz de contener toda la realidad, la palabra como imagen del mundo. Leamos la crónica titulada “El libro desconocido”, del año 1969:

Estoy buscando un libro para leer. Es un libro muy especial. Yo lo imagino como a un rostro sin rasgos. No sé su nombre ni el de su autor. Quién sabe, a veces creo que estoy buscando un libro que yo misma escribiría. No sé. Pero me hago tantas fantasías con respecto a ese libro desconocido y ya tan profundamente amado. Una de las fantasías es ésta: yo lo estaría leyendo y de pronto, a una frase leída, con lágrimas en los ojos diría en un éxtasis de dolor y de final liberación: “¡Pero es que yo no sabía que se puede todo, mi Dios!” (RV, 130).

Cixous (1990: 14) resalta en *Lispector* la idea de esa escritura que llega, que ocurre de repente, un texto que fluye sin la ley de la narrativa. Destaca que a ese impulso se debe su escritura fragmentaria, escrita en pedazos de papel, en cualquier lado, porque cuando la escritura surge, viene de repente. Una escritura que aparece de pronto, que emerge y

que por eso, quizá, se aleja y rompe el molde de la narrativa convencional<sup>10</sup>. Esa escritura no tradicional, fragmentaria, no lineal, llena de reflexiones metaliterarias y de indagaciones sobre la relación entre la palabra y lo cognoscible, la encontramos especialmente en esas novelas-ensayos que son *Agua Viva*, *La pasión según G.H.* y *Un soplo de vida: pulsaciones*. Citaremos algunos fragmentos a modo de ejemplo.

La narradora de *Agua viva*, por su parte, explica: “No me gusta lo que acabo de escribir; pero estoy obligada a aceptar todo el párrafo porque *él me ha ocurrido*. Mi esencia es inconsciente de sí misma y por eso me obedezco ciegamente” (énfasis propio, AV, 34); “Escribo al correr de las palabras” (AV, 41); “Ahora voy a escribir al albur de la mano; no intervengo en lo que ella escribe” (AV, 62). Las palabras, las frases ocurren; la escritura se manifiesta de golpe. Por eso, la escritura fragmentaria, el curso no lineal de algunos textos, la repetición. Aquí retomamos la apreciación de Nascimento al respecto: quien habla en los textos de Lispector es la lengua, “travestida” en autor(a), narrador(a), personajes, lector(a), etc. (2012:114)

Dice Rodrigo S.M.: “Este relato consta apenas de hechos no elaborados de materia prima y que me afectan inmediatamente antes de que yo pueda pensar” (HE, 38). Otra vez la materia prima tratada en el capítulo sobre la animalidad, pero aquí tomada como lenguaje, el material del que están hechas las palabras. Entendemos aquí, también, una correlación entre esta escritura impulsiva, que responde más a una escritura automática, que se deja llevar, y el ímpetu animal que apasiona a autores y personajes en el universo lispectoreano. Rodrigo siente brotar las palabras antes de que pueda pensarlas. Así como los personajes escuchan la llamada de la animalidad, también así llega el llamado de la escritura, como un impulso casi imposible de reprimir. Lo mismo le sucede a Ángela, el personaje de *Un soplo de vida: pulsaciones*. Las palabras de Ángela son impulsadas, las frases ocurren de repente.

Ángela: A veces me ocurre una frase suelta y [faruscante], sin nada que ver con el resto de mí (...), las frases casi al borde de no tener sentido pero que suenan como palabras amorosas. Decir palabras sin sentido es mi gran libertad (...) Siento que soy impulsada. ¿Por quién? (SP, 68).

---

<sup>10</sup> A propósito de la escritura que llega como impulso y del concepto de fragmento en la obra lispectoreana, Nunes expresa: “the involvement in writing came before the idea, because the idea was discovered by her through its verbal expression, which guided her thought, as if a torrent of phrases were dictated through her. . . . Fragments constituted, then, the basic elements of the narrative in progress. In other words, the elaboration of the narrative, in the intermittent rhythm of writing, finds in the fragment its first and decisive moment (citado en Peixoto, 1994:63).

Los conceptos analizados al explicar la animalidad, “materia prima”, “neutro”, “it”, “plasma”, “x”, reiterados varias veces en distintas obras, surgen al pensar en la escritura ampliando su connotación. En relación con el tópico de la animalidad simbolizaba, en algunos textos, lo no-humano; en otros, la vida en su forma primitiva. También, observamos, se usan para condensar lo indecible, lo intraducible. Simbolizan esa sustancia viva que va a formar los textos. Las mismas obras (especialmente *Agua Viva*, *Un soplo de vida: pulsaciones* y *La pasión según G.H.*) devienen una sustancia orgánica con vida propia, que fluye, y que el narrador solo permite que suceda, como un devenir, y que culmina en un “duro objeto imperecedero” (AV, 51).

Queremos introducir aquí el aporte de Florencia Garramuño (2009: 23) respecto de la “escritura como puro devenir”, la cual desmontaría la idea de obra tradicional. Desde este enfoque, en varias narrativas y poesías brasileñas y argentinas de la década del setenta se habría producido una modificación del estatuto literario. El relato de experiencias desestabiliza la idea de obra y hace difícil su definición dentro de un género. Según esta perspectiva, ciertas narrativas de ese período cuestionan la idea de obra contenida, como objeto u obra acabada, concluida, a partir de la irrupción y del uso de estrategias y dispositivos “de la marginalidad” (recordemos al delincuente Mineirinho y a la pobre nordestina Macabéa; el uso diferente de algunos verbos –“la vida me es”–, y la elección de signos de puntuación como atributos o metáforas del ser humano –ser una ‘coma’ o vivir ‘entre comillas’). A través de un lenguaje incontinente, que sale a borbotones, esta pulsión narrativa “rompe compuertas”. El relato se aleja de la contención de la trama y de la ficción para dar paso a una exploración de emociones fragmentaria, errante, sin límites. La exploración de lo real en Lispector estaría relacionada con una especie de “desaturación de lo literario” (Garramuño, 2009; 44). Por otro lado, la escritura se asemejaría más a una idea de organismo vivo. Estos aspectos son, en nuestra opinión, aplicables a casi toda la producción de Lispector. Especialmente si volvemos a las metáforas de “materia prima”, “neutralidad viva”, “vida cruda”, “densa materia”, “vida neutra”. La idea de organismo vivo nos remite directamente al “it” de *Agua viva*. También son pertinentes los conceptos de obra inestable o inabarcable (opuesta a la obra acabada, concluida), indefinible a nivel de género, para pensar el texto lispectoreano como exploración de sentimientos y emociones, que brota de forma espontánea. Para Nunes, por su parte, en *La hora de la estrella* particularmente se produce una revolución interna

del género narrativo, a través de la cual la ficción cuestiona lo real y, de esa forma, se cuestiona a sí misma (2009: 203)

Como hemos visto, la escritura para los personajes y narradores de Lispector responde a la necesidad de querer traducir eso intangible, inaprehensible, lo vivido que escapa al entendimiento. Existe una reflexión constante sobre lo cognoscible de la realidad. Como indica la narradora de *Agua viva*, la comunicación es una empresa casi imposible: “Pero escribir es frustrante para mí, al escribir lucho con lo imposible” (AV, 85) porque “la realidad no tiene sinónimos” (AV, 94). Sin embargo, no se deja de escribir. La única forma de luchar contra ese sentimiento de impotencia es seguir intentando; escribir.

La escritura es la forma de hacer consciente alguna verdad, por eso es a la vez sorpresa, conocimiento. Es el puente a un mundo desconocido: “Presta atención, te voy a hacer un favor: te invito a mudarte a un reino nuevo” (AV, 67). Como afirma Basilio Losada (2002) se trata de la búsqueda de la conciencia a través del lenguaje. Esto puede apreciarse en todos los devaneos, en la exploración metafísica que realiza G.H. al relatar su experiencia, y en la narración ensayística de *Agua Viva* y de *Un soplo de vida: pulsaciones*. En el caso de G.H., escribir es la forma de registrar su experiencia. Retomamos aquí las categorías de viaje y de transformación planteadas en el capítulo anterior, para pensarlas ahora en relación con el proceso de escritura. La construcción del relato busca traducir ese viaje de conocimiento, ese proceso de deshumanización, mediante la palabra escrita. En términos de Olga de Sá, esta deshumanización tiene su correlato en el proceso de escritura como “desescritura”, concepto que subraya el estilo fragmentario e inacabado de los textos de Lispector, de una escritura que aparentemente debe revivir la experiencia para poder narrarla, y que sin embargo no logra traducirla exactamente. Es adecuada la expresión de esta autora para describir el viaje de G.H. como un “itinerario de lo indecible” (De Sá, 1996: 217)

Para seguir analizando los recursos del estilo lispectoreano es esencial pensar en la idea de “forma”. En este sentido, cabe retomar aquí el concepto de lo incontenible, planteado en el capítulo sobre la animalidad a propósito de las ideas de jalea y barro. En esa línea, aparece también la idea de carne infinita, (analizada ya en relación con la locura) como realidad inasible que el lenguaje intentará recortar, en esos constantes intentos frustrados de traducción. La inmensidad de la realidad es la visión de una carne infinita,

la visión del caos, de la locura; la función del lenguaje es captar la realidad en pequeños fragmentos, dar forma a esa masa amorfa infinita, recortar la carne en pequeños pedazos, que la inteligencia pueda comprender, asimilar. El lenguaje es la vasija que contiene y fragmenta, ordena, da entidad real.

El narrador de *La hora de la estrella*, por su parte, también es consciente y reflexiona sobre la dificultad de tener que partir, como materia prima, de las palabras: “Sí, pero no olvidar que para escribir no-importa-qué mi material básico es la palabra. Así es que esta historia estará hecha de palabras que se agrupan en frases de las que se volatiliza un sentido secreto que sobrepasa palabras y frases” (HE, 8). Porque “lo que importa no es el significado, sino la potencialidad de las palabras” (AV, 30). Esa potencialidad es el ‘halo’, el ‘it’, la esencia que traspasa palabras y frases. A pesar de las limitaciones del lenguaje, y de la necesidad de utilizar las mismas palabras ya tan desgastadas, se parte del mismo punto, pero intentando traspasar los límites de las palabras, para darles un nuevo sentido que capte mejor la realidad y las experiencias vividas.

Así como la escritura es creación y nacimiento, la realidad emerge de la oscuridad, del sueño, de una caverna, de una fuente, y es el lenguaje lo que le da nacimiento en el mundo cognoscible. Por eso vemos reaparecer el uso de la metáfora de la gruta, del desierto, del útero y del sueño profundo. De las paredes de esas profundas cavernas brota el conocimiento. Inmensas profundidades en las que el personaje de *Agua Viva*, y también G.H, se bañan y emergen más sabias, como la criada, Eremita, que regresa luego de beber de una fuente pura y antigua. De manera similar, en el cuento “La criada”, la empleada doméstica se ausentaba aparentemente en largos baños que tomaba en una fuente de sabiduría en los bosques (CR, 261). La escritura brota de cavernas ancestrales, lo escrito nace del útero del mundo: “Entro lentamente en la escritura como he entrado en la pintura. Es un mundo enmarañado de lianas, sílabas, madreselvas, colores y palabras, umbral de entrada a la ancestral caverna que es el útero del mundo y del que voy a nacer” (AV, 17). La escritura nace, proviene de un mundo oscuro al que no se puede volver a entrar, se llega sin saber el camino. Recordemos que G.H. se interna en un camino desconocido, atraviesa un desierto (un infierno) y cuando regresa es portadora de una verdad, de una sabiduría en forma de autoconocimiento. El conocimiento nace de las cavernas y de la oscuridad proviene el saber.

En el acto de escribir, a su vez, se da nacimiento al lector: “Te estoy dando la libertad. Antes rompo la bolsa de agua. Después corto el cordón umbilical. Y ya estás vivo por tu cuenta” (AV, 41). El autor da a luz al lector, como da a luz a sus personajes. El nacimiento de la escritura es un proceso doloroso, como un parto. Dice Ángela: “Escrever — eu arranco as coisas de mim aos pedaços como o arpão fisga a baleia e lhe estraçalha a carne” (SV, 71). Como en “Muerte de una ballena” los humanos despedazaban la ballena moribunda...

Siguiendo esta línea, es posible establecer aquí una relación con una crónica llamada “Donar a sí mismo”, escrita en 1970, donde, observamos, la escritura deviene un proceso de injerto. El autor extrae una parte de sí, un pedazo de tejido de un lugar de su cuerpo, para ser colocado en otro. La creación sería sacar algo de sí mismo para transformarlo, y luego esto daría lugar a la creación.

Me acordé de otra donación a sí mismo: la de la creación artística. Pues en primer lugar, por así decir, se intenta sacar la propia piel para injertarla donde es necesario. Sólo después de pegado el injerto viene la donación a los otros (DM, 93).

Aquí la creación, la escritura, podría pensarse como una donación de la experiencia propia, de los sentimientos más íntimos, en un proceso doloroso como el de arrancarse la piel, que transforma lo propio para poder ser dado a los demás, de una forma comunicable. Esa escritura cumpliría una función reparadora, como la función del injerto en donde se extrae piel sana y se coloca para reemplazar un parte del tejido que ha sido lastimada, que está herida. Se evidencia, en este punto, una correlación entre la escritura y lo orgánico, lo biológico, analizado en el segundo capítulo.

La escritura aparece asimismo como un mecanismo de salvación. Para Rodrigo S. M. el proceso de escritura deviene un modo de sobrevivir:

Escribo por no tener nada que hacer en el mundo: sobré y no hay lugar para mí en la tierra de los hombres. Escribo porque soy un desesperado y estoy cansado, no soporto más la rutina de serme [de me ser] y si no fuese por la eterna novedad que es escribir, me moriría simbólicamente todos los días (HE, 12).

Escribir es la forma de tolerar el dolor, el propio, y el más doloroso, el dolor ajeno. Dice este autor-personaje sobre Macabéa, el personaje principal: “A veces antes de dormir sentía hambre y quedaba medio alucinada pensando en carne de vaca. El remedio entonces era masticar papel bien masticadito y tragarlo” (HE, 17). Macabéa, la nordestina

que representa a todas las nordestinas y nordestinos que emigran a las ciudades y pasan hambre.

El tema del hambre y de la sensación de escritura como obligación frente a esa realidad se repite en varios textos. Hay una crónica titulada “Niños irritantes” (“As crianças chatas”), escrita en agosto de 1967. Este texto fue el primero de *A descoberta do mundo* (1984), que reunía más de cien textos periodísticos publicados por Lispector en el *Jornal do Brasil*. Transcribimos aquí un fragmento:

No puedo pensar en la escena que visualicé y que es real. El hijo está de noche dolorido por el hambre y le dice a su madre: tengo hambre, mamá. Ella le responde con dulzura: duerme. Él dice: pero estoy con hambre. Ella insiste: duerme. Él insiste. Ella grita dolorida: ¡duerme, niño molesto! (...) En la negra noche los dos están despiertos. Hasta que, por dolor y cansancio, ambos dormitan, en el nido de la resignación. Y yo no soporto la resignación. Ay, cómo devoro con hambre el placer de la revuelta (DM, 8).

La escritura es la forma que encuentran los narradores de no resignarse frente a esa realidad. En la descripción de sus personajes también está la idea de escritura como grito. En *La hora de la estrella*, el narrador explica también qué es lo que motiva su discurso, de dónde provienen las palabras: “¿Por qué escribo? (...) Escribo por lo tanto no a causa de la nordestina sino por un motivo grave de «fuerza mayor», como se dice en los requerimientos oficiales, por «fuerza de ley»” (HE, 10). Y por obligación con la nordestina, porque “no se puede hacer nada”, o porque “ella no sabe gritar”, como indican los posibles títulos de esta novela, o “porque hay derecho al grito, grito puro y que no pide limosna” (HE, 13).

Para la narradora de *Un soplo de vida: pulsaciones* escribir es lo que salva, frente a la locura de vivir, frente al caos, a las injusticias, a la muerte. “Escribo como si fuese para salvar la vida de alguien. Probablemente mi propia vida” (SP, 4). Escribe porque siempre hay preguntas que no tienen respuestas. Se escribe preguntando, queriendo comprender, saber. ¿Qué es lo que provoca el dolor, y la necesidad de escribir? La impotencia, la pobreza, el sufrimiento de los otros, la injusticia.

Esta obligación, este llamado no puede evitarse ni callarse. Marta Peixoto (1994: 82) sostiene que la narrativa de Lispector a menudo demanda una víctima, o, por el contrario, que la víctima demanda que su historia sea contada. Y que no solo nos encontramos con la historia de la víctima sino además con una meditación sobre lo que implica escribir sobre la víctima, proceso que duplica e inscribe el acto de victimización

(1994: 90). Esto puede pensarse especialmente para el personaje de *La hora de la estrella*, la ya tan mentada nordestina. Macabéa exige, con su existencia pasiva, que alguien cuente su historia:

(Ella me incomoda tanto que me quedé vacío. Estoy vacío de esta muchacha. Y ella más me incomoda cuanto menos exige. Estoy con rabia. Una cólera de derribar vasos y platos y romper vidrios. ¿Cómo vengarme? O mejor, ¿cómo resarcirme? Ya sé: amando a mi perro que tiene más comida que la nordestina. ¿Por qué ella no reacciona? ¿No tiene un poco de nervios? No, ella es dulce y obediente) (HE, 14).

Se escribe lo que no puede callarse, porque la resignación no es soportable. “Sé que hay jóvenes que venden el cuerpo, única posesión real, a cambio de una buena cena en vez de un sándwich de mortadela” (HE, 13). Se escribe también como una obligación: “Lo que escribo es más que invención, es mi obligación contar sobre esa joven entre miles de ellas. Y mi deber, aunque sea de poca arte, el de revelarle la vida” (HE, 13). En el cuento “La criada” citado precedentemente el personaje sufre porque sabe de la tristeza de su criada. No puede hacer nada por ella. Sabe de su tristeza, pero solo puede observarla, sentir una especie de culpa e impotencia, entendiendo el vacío en sus ojos, esa tristeza antigua, impersonal.

Recordemos que el conocimiento podía asimilarse con la piedad y la compasión frente al dolor del mundo, como el personaje que siente náuseas al observar a un ciego que mastica chicle. En estos textos la escritura matiza la impotencia y la culpa frente al sufrimiento de los otros. También sufren Mineirinho y los niños irritantes que tienen hambre. Personajes y narradores escriben para amortiguar el dolor, como forma de expiación, de redención, ya que sin saber por qué sienten culpa. En *Agua viva*, la narradora pinta un fresco en adagio porque no puede hacer nada más frente a los que mueren de hambre. El narrador de *A hora de estrela* escribe por culpa, por no haber hecho nada por la moza nordestina. Escribir es la forma en la que encuentra su “redención”. Lo irreversible es mirado con horror, pero narrado tranquilamente, y ese recuerdo revivido en la escritura es lo que absuelve al narrador. La impotencia de no poder cambiar la realidad es soportable solo desde la escritura. La locura del viaje hacia la interioridad es solo aceptable al escribirlo. El proceso de escritura permite anclar al mundo real la voracidad de una mente inquieta. Callarse no es una opción: “Incluso porque ciertas cosas,

si no son dadas, mueren”<sup>11</sup>. Pero, a veces, escribir no alcanza. Termina siendo solo una limitada expiación que no borra la culpa, al igual que el profesor del cuento titulado “El crimen del profesor de matemáticas”, que entierra a un perro muerto para mitigar su culpa por haber abandonado a su mascota anterior: “Como alguien da una limosna para por fin poder comer el pastel a causa del cual el otro no comió el pan” (CR, 135).

En una crónica del año 1968 titulada “Estilo”, Lispector explica que si pudiera escribir realmente, anulando su propio estilo, desearía escribir “el destino humano en su punzada mortal. La punzada de ser esplendor, miseria y muerte. La humillación y la podredumbre perdonadas porque forman parte de la carne fatal del hombre y de su modo equivocado en la tierra” (DM, 33). G.H. cumple ese deseo. Ha captado el destino humano, ha sido esplendor, miseria y muerte. Y ha podido relatarlo. También Rodrigo S.M. y la narradora de “Mineirinho” lo han logrado. Si pensamos en el corpus analizado como un solo texto, vemos cómo el proceso de escritura, habiendo regresado de un viaje de conocimiento, habiéndose vaciado de la humanidad y habiendo asumido la animalidad en su interior, redime al autor o narrador de sus pecados –la culpa y la impotencia–, da lugar a que la conciencia se exprese a través del lenguaje y hace tolerables los errores del hombre en el mundo.

Queremos referenciar aquí dos textos periodísticos de Lispector en relación con la angustia frente al dolor del mundo y la necesidad de escribir. Uno de ellos fue publicado en una compilación de crónicas realizada por Aparecida Maria Nunes y titulada *Correio feminino* (2006). Con el título de “Me dá licença, minha senhora”, el texto expresa que la rabia es lo que ha salvado la vida de la escritora. ¿De qué otra manera se podría soportar leer en un titular de un diario que cien niños mueren de hambre diariamente en Brasil? Otra vez la escritura como grito, como revuelta, aunque sea para luchar contra la resignación. El otro texto, titulado “La entrevista alegre”, fue publicado como crónica en el año 1967 y compilado en la selección *A descoberta do mundo* (1984). Allí, la narradora relata que una joven adorable, llamada Cristina, de la Editorial Civilização Brasileira, quería hacerle una entrevista para ser publicada en un volumen llamado *Libro de cabecera de la mujer*. Cuando la inteligente entrevistadora le pregunta: “¿La literatura compensa?”, la narradora responde: “De ninguna manera. Escribir es uno de los modos de fracasar”. La joven retrucó: ¿Y por qué escribe entonces? Lo que dejó a la narradora sin respuesta.

---

<sup>11</sup> En Olga Borelli, *Clarice Lispector, Esboço para um possível retrato*, citado en Maura, 1997:301.

La escritura, en el corpus lispectoreano, linda con lo indecible; el error es su herramienta y se topa siempre con el fracaso. Es ese modo de ir a buscar la verdad y no encontrarla. Es solo la búsqueda, nunca el hallazgo. Al menos, no el hallazgo de la verdad. Parecería que lo que se encuentra en la toma de conciencia que implica la escritura es la propia identidad.

## Capítulo 5. Conclusión

En este trabajo nos propusimos evidenciar una trama de relaciones intratextuales en el gran texto lispectoreano. Para ello hemos abordado el análisis a la luz de tres conceptos clave en su narrativa.

En primer lugar, analizamos varios textos desde la perspectiva de la animalidad. Ello permitió indagar cómo se expresan conceptos como la moral, la crueldad inherente al ser humano, la dominación del hombre sobre el animal y el antagonismo de clases. También se mostraron ejemplos de una identificación del ser humano con el animal, y del reconocimiento de lo no humano en el individuo, como paso necesario para el autoconocimiento.

En segundo lugar, se exploraron las categorías de viaje de conocimiento, de transformación. En especial en la búsqueda ética de G.H., pero también en pasajes de otros textos, se evidenció la reflexión sobre la toma de consciencia del individuo frente a la realidad, y las diferentes formas de existencia: una vida “oblicua”, un apenas vivir, o un vivir “al margen”, y una existencia plena, que ya ha asumido el horror frente a la realidad. El acceso a este saber, como se ha demostrado, es explorado por los mismos personajes y narradores como un proceso doloroso pero necesario para la comprensión de la verdadera esencia humana.

En tercer lugar, hemos agrupado una serie de escenas de escritores para estudiar cuál es el objeto del proceso de escritura, cuáles son las metáforas con las que se relaciona, cuáles son las sensaciones de esos escritores frente a la palabra creada. Se ha investigado la sensación de imposibilidad del lenguaje para describir la realidad, y la necesidad de ampliar los recursos a signos gráficos y a metáforas visuales y sonoras para complementar el mismo. Hemos demostrado que su narrativa refleja una constante, a través del uso de la repetición, y hace uso de mínimas variaciones.

Animalidad y viaje en Lispector van juntos. Recordemos: el reconocimiento del otro (animal o humano) se da a través de la mirada, del encuentro. El ver al otro me permite tomar conciencia de la propia existencia. La identificación con ese lado no humano implica la aceptación de la animalidad en el propio cuerpo. Es decir, la aceptación de lo no humano transforma a los sujetos; aceptar la propia animalidad es el viaje de conocimiento. Por ello, hemos podido conectar el proceso de reconocimiento de

la animalidad como inherente al ser humano, tratado en el Capítulo 2, con la idea de transformación y viaje del Capítulo 3. También van juntos animalidad y escritura: la esencia del lenguaje es descripta como el *it*, lo neutro; las palabras son la materia prima, la sustancia de vida primitiva; la creación, la escritura es un proceso similar al parto, a un injerto. Las ideas de “organismo vivo”, “lo neutro”, “materia viva” se expanden, al analizarlas desde la perspectiva del proceso de escritura, al lenguaje y a la idea de obra. Esto permitió asimilar la llamada de la animalidad con la llamada de la escritura analizada en el Capítulo 4. También se conjugan viaje y escritura: la búsqueda del conocimiento se hace a través del lenguaje; mediante las palabras se intenta captar la verdad; la realidad debe traducirse en palabras, y se posee a medida que puede designarse, nombrarse. Queda claro que ese proceso de autoconocimiento, de búsqueda de la verdad y de toma de conciencia no puede hacerse desde otro lugar que no sea el del lenguaje. Lo que permitió relacionar las ideas del Capítulo 3 con las del Capítulo 4. La exploración de la verdad y de la realidad cognoscible para el ser se hace posible a través del lenguaje. En otras palabras, la culminación del viaje de conocimiento es visible en la palabra escrita.

Esta dificultad para separar los temas en tres tópicos diferenciados completamente deja en claro que están interconectados. Lo que parece evidente es que, más allá de la herramienta metodológica que permitió simplificar el abordaje del corpus al dividir el enfoque a partir de tres tópicos clave, los textos están conectados de una forma subterránea, rizomática, haciendo posible rastrear los temas que los enlazan.

Luego de analizar el corpus seleccionado a la luz de los conceptos o categorías de animalidad, viaje y escritura nos hemos permitido reflexionar sobre la vida, la muerte, lo humano, lo no humano, lo animal, lo que une a hombres y animales, lo anterior a lo humano o lo animal, y lo que los diferencia. Nos hemos adentrado en la consciencia de vida de personajes y narradores, en la búsqueda de una verdad interior, y en el entendimiento de la realidad. Hemos investigado cómo las nociones de sueño y locura pueden empañar o ayudar a ver claramente la realidad. También hemos explorado la posibilidad de describir esa realidad a través del lenguaje y hemos reparado en sus limitaciones. Se han analizado las metáforas visuales y sonoras que ayudan a complementar las palabras, recursos escasos y pobres para pintar lo real. Ha quedado expuesto cómo personajes y narradores necesitan escribir como forma de expiación, de desahogo, de reivindicación, en busca de perdón, consuelo, redención, o simplemente

como fórmula de descompresión del dolor o la impotencia acumulados por una realidad cruel. En este trabajo hemos visto, además, que el acceso al conocimiento puede asociarse con el descubrimiento de la verdad, pudiéndose entender esta última como visión de una realidad, como conciencia del mundo, como invención de la escritura, pero también como piedad (como le sucede al personaje de Ana frente al ciego masticando chicle), frente a la crueldad con las ballenas, o con el asesinato de Mineirinho.

En base a las categorías estudiadas, queremos resaltar lo que, a nuestro entender, emana de esas lecturas. En relación con el primer tópico, sostenemos que el discurso de Lispector recupera en parte, pero también contradice, lo que histórica y culturalmente se ha asociado a la naturaleza: lo salvaje, lo bárbaro. Lo que socialmente se hereda como forma de pertenecer a una sociedad, de mantenerse dentro de la legalidad, de las normas, etc., es que se debe borrar toda huella de animalidad. La 'desanimalización', es decir, el tener bajo control la parte animal de la persona, es lo que permitiría ser verdaderamente humano y convivir con la sociedad; implicaría tener un dominio sobre el propio cuerpo y poder someter y contener los instintos y la esencia animal (Giorgi, 2014: 24) En Lispector están presentes esos mandatos (por ello el miedo a terminar en la cárcel si deja fluir su verdadero 'yo'). Pero, a la vez, asumir la animalidad (la parte no humana del ser) significa una evolución, un paso más en la escala 'espiritual'. Todo viaje o experimentación (mística o corporal, no racional) conlleva aceptar la crueldad, la maldad, los instintos como parte inherente al ser humano, y entrar en una comunión con lo animal, ya no como un opuesto, como otro totalmente diferente al ser humano. Estas contradicciones dan el espacio para problematizar cuestiones como "el otro marginal" (un delincuente, los migrantes del interior que viven en condiciones precarias), "el otro enemigo" (los pertenecientes a otra clase social, como las empleadas domésticas), "el otro sacrificable" (animales o seres humanos).

En relación con la idea de transformación, y recuperando las nociones citadas de Garramuño y de Giorgi, el corpus analizado permite reflexionar también sobre los modos en los que la cultura, a partir de la indefinición y del borramiento de los límites entre lo animal y lo humano, cuestiona el sentido de la vida (de lo viviente, de lo humano, de lo no humano); los modos en que desde el poder y el saber se pueden determinar las vidas vivibles o con futuro y las vidas sacrificables o despreciables; la forma en que las sociedades ejercen la dominación y la explotación sobre los cuerpos. Un ser que se ha

metamorfoseado, asumiendo en su interior su parte humana y su parte no humana, ya no es fácilmente catalogable, clasificable; su experiencia cuestiona las nociones de ‘naturaleza’ y de ‘humano’, y por ende, su cuerpo se vuelve terreno de contestación, de crítica a lo establecido social, cultural, económica y políticamente.

En cuanto al proceso de escritura, una relectura del corpus nos permite distinguir las herramientas utilizadas por Lispector que desarticulan las convenciones de lo literario, como el uso de los signos y de las repeticiones, la forma circular de narrar y su estilo fragmentario, la libertad para no inscribirse en un género y para deshacer la materialidad del lenguaje, o jugar a inventar nuevas palabras y nuevos usos de las mismas (como en ‘Lalande’ o “ponhei”), la incursión en reflexiones sobre arte e indagaciones metaliterarias, entre otras. Y también nos conectan con la idea de la escritura como impulso que brota de una herida, o para curar una herida. Como dice María Zambrano: “Lo que se publica es para algo, para que alguien, uno o muchos, al saberlo, vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido; para librar a alguien de la cárcel de la mentira, o de las nieblas del tedio, que es la mentira vital.” En el caso de Lispector, la escritura es todo eso. Atraviesa la locura, y a la vez evita que se vuelva loca o que termine en la cárcel. La salva de la mudez, del infierno y de la soledad. Salva a sus personajes del tedio, de la culpa y de la resignación. Aunque luego la escritura se vuelva silencio, deviene una revuelta silenciosa.

Con solo tres nociones hemos recorrido una considerable cantidad de obras de la autora y las hemos conectado de distintas maneras. La profundidad de los temas posibles en Lispector, y la cantidad de textos para analizar, posibilitan usar esta herramienta como guía para nuevas lecturas. Para este trabajo se exploraron inicialmente temas que fueron descartados por diversos motivos, pero que ameritarían un análisis similar. Nombraremos solo algunos que consideramos muy ricos para conectar transversalmente temas y conceptos en sus obras: la relación autor-lector, la presencia de otras artes, configuraciones del espacio-tiempo, la relación entre biografía y ficción, la intertextualidad con la tradición filosófica y religiosa, entre otros. Sin aspirar a ser exhaustivo, este análisis abre todavía más las posibilidades de seguir entrecruzando temas y figuras en el universo lispectoreano. Existen otras obras que podrían ampliar este análisis. Y son posibles aun nuevas lecturas sobre su trabajo crítico y biográfico, en relación a las obras citadas y a otras no trabajadas. Esta investigación supone solo un

punto de partida desde una perspectiva posible, y amalgama las lecturas hechas de otros investigadores con una vasta trayectoria en la obra de la autora.

Al recorrer esta investigación, al recordar las primeras elecciones y al analizar algo de lo que emergió a raíz del análisis del corpus, queremos destacar algunas consideraciones finales. Por un lado, observamos una conexión intratextual de temas que atraviesan la producción de *Lispector* como un rizoma, de forma aleatoria, emergiendo y conectando la ficción con la realidad. Lo que permitiría diseñar múltiples redes de sentido entre sus textos, y a la vez generar conexiones intertextuales significativas.

Por otro lado, recordando la lectura de *La hora de la estrella* como primer contacto con una novela de la autora y la elección de *La pasión según G.H.* como punto de partida, asumimos como relevante algo en la narrativa de *Lispector* que podría definir su estilo: una escritura enigmática por momentos, hermética, especialmente si atendemos a sus contradicciones, “esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar” (Bloom, 1995:14). Algunos autores han hablado del “misterio” de Clarice, o de la operación de “extrañamiento”, es decir, del procedimiento de volver extraño lo familiar. También, si reflexionamos en las perspectivas posibles para abordar su literatura, percibimos que esa extrañeza nunca acaba de asimilarse debido a la cantidad de puntos de vista a la hora de abordar su escritura, y a la oportunidad de actualizar esas perspectivas a través de una lectura personal atravesada con otras lecturas contemporáneas. Para algunos autores, la potencia de una obra sería directamente proporcional al haz de realidades con que nos conecta.

Por último, a la luz del corpus analizado, consideramos que la escritura en *Lispector* es inseparable del cuerpo. Por las relaciones planteadas con lo biológico, por las metáforas de lo animal, lo vivo, lo vegetal. Porque, además, la experiencia que permite conocer se lleva a cabo en el cuerpo. Los saberes se hacen carne, se experimentan en el cuerpo. Personajes y autores se funden en la materialidad del lenguaje: el cuerpo deviene materia prima para la escritura. G.H. vive entre comillas; Ángela no es más que una coma. Así como los personajes se disuelven en la escritura, también el ser debe perder su esencia para llegar a una existencia plena. Y el conocimiento de la verdad, la esencia de lo real, es esa nebulosa incapaz de apresarse con el lenguaje, es decir, que para llegar a ella debe descartarse todo lo superfluo (lo material, lo humano) para acceder al it.

Se evidencia un mecanismo que intenta romper con lo material, que busca desmenuzar lo corpóreo, que intenta quebrar el lenguaje y las convenciones de género y obra. Hemos destacado ese proceso de “deshumanización”, de vaciamiento, para dar lugar al saber, para conocer. Sugerimos que este romper el cuerpo y el lenguaje, este desmenuzar lo material no busca su anulación. Por el contrario, podría pensarse como una herramienta de aproximación a esos objetos (cuerpo, animal, lenguaje, obra, realidad). Probar la cucaracha, inventar palabras nuevas, permitirse la posibilidad de ser en un estado animal, o ser un animal-humano, aproximarse a la muerte y al dolor, y regresar, son formas de conocer. El lenguaje permite ampliar la realidad conocida, crear a medida que se designa, corporeizar sueños, darle materialidad a la conciencia. Como describen algunos críticos, la suya es una “literatura pensante”, con un lenguaje que evidencia la conciencia. Pero también implica el juego de desmenuzar algo por completo para conocer de qué está hecho.

Guimarães Rosa resumió, en uno de los elogios más apreciados por Clarice Lispector –según lo afirma la misma escritora en una entrevista publicada en la revista *O pasquim*– la esencia de su escritura: una literatura para la vida<sup>12</sup>. Y ella misma, en una crónica titulada “Preguntas y respuestas para un cuaderno escolar” (DM, 95), condensa muchas de las ideas tratadas en este trabajo, donde describe el instante de inspiración como la cosa más bella; el instinto de ser como la cosa más fuerte; y a la felicidad como el resultado del conocimiento de sí mismo.

Además de portar una mirada crítica o una reflexión social, se percibe en sus textos una culpa, una conciencia del mal personal, individual. No juzga ni reprueba más que su propio actuar. Su vida está marcada por premios y castigos, como la muerte de su madre, como los baños de sal con su padre<sup>13</sup>. Su extrema sensibilidad le hace describir de una manera cínica una ciudad sonámbula, sin alma, como Brasilia, o la macabra relación del hombre con la naturaleza, que la devora, la traiciona sin motivo. Precisa de múltiples herramientas para expresarse: música, palabras, colores. Y, así y todo, nunca es suficiente. Todo es poco para expresar lo que siente, lo que piensa. Porque el dolor, la culpa, el amor,

---

<sup>12</sup> “Um dos elogios mais bonitos que recebi na minha vida foi do Guimarães Rosa, que se pôs de repente a dizer de cor trechos de livros meus. Achei vagamente conhecido aquilo e disse: ‘-Que é isso? -É seu. -Você sabe de cor? -Clarice, eu leio você pra vida, não leio você pra literatura’ Foi compensador” - Entrevista concedida en 1974 para *O Pasquim*, citado en Maura, 1997: 314.

<sup>13</sup> Cf. Lispector, Clarice, cuento “Baños de mar”, *Revelación de un mundo*.

el miedo, siempre son más grandes que las palabras. Pero el intento es lo que la salva y la mantiene viva.

# Bibliografía

## Bibliografía de Clarice Lispector

- Aprendendo a viver*, (2004), Editora Rocco, Rio de Janeiro.
- A Hora da Estrela*, (1998/1977) Editora Rocco, Rio de Janeiro.
- A Paixão Segundo G.H.*, (2014/1964) Editora Rocco, Rio de Janeiro.
- A Paixão Segundo G.H., Edição Crítica*, (1996/1988) Benedito Nunes, coord. 2a ed., ALCA XX, Bibliotecas populares argentinas (CONABIP), Buenos Aires.
- Água Viva*, (2004/1977), traducción Elena Losada, Editorial Siruela, Madrid.
- Cerca del corazón salvaje*, (2002/2012), trad. Basilio Losada, Editorial Siruela, Madrid.
- Correio feminino* (2006), Editora Rocco, Rio de Janeiro.
- Cuentos reunidos*, (2012), Editorial Siruela, Madrid.
- “Desespero e desenlace às três da tarde”, COLÓQUIO-LETRAS nº 25, Mayo 1975, Lisboa, p.50, citado en Losada Soler, E., “Clarice Lispector: la palabra rigurosa”. Publicado en *Mujeres y Literatura*, Àngels Carabí y Marta Segarra Eds., PPU, Barcelona, 1994, pp. 123-136. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero4/lispecto.htm>, 22/10/2015.
- Descubrimientos-Crónicas II* (1984). Título original: *A descoberta do mundo*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- Revelación de un mundo*, (2004/1984), Adriana Hidalgo editora S.A., Buenos Aires.
- Para não esquecer*, (1979), São Paulo, Ática, 1979, citado en Moser, B. (2013) *Clarice, uma biografia*, COSAC NAIFY, São Paulo.
- Perto do Coração Selvagem*, (1944), Editora Rocco, Rio de Janeiro.
- Um Sopro de Vida: pulsações*, (1978), Editora Rocco, Rio de Janeiro.
- Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, (1969), Editora Rocco, Rio de Janeiro.

## Bibliografía general

- Andermatt Conly, V. (1990), Introducción a *Reading with Clarice Lispector, Theory and History of Literature*, Volume 73. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Battella Gotlib, Nádia, (2007) *Clarice. Una vida que se cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Camarero, J. (2008) *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica cultural*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial.
- Cixous, H. (1990) *Reading with Clarice Lispector*, editado y traducido por Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De Sá, O. (1996) “Parodia e metafísica”, en *A paixão segundo G.H. Edição Crítica*. París: ALCA XX.
- Sant’Anna, A. R. de, (1996), “O ritual epifánico do texto”, en *A paixão segundo G.H. Edição Crítica*. París: ALCA XX.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004) *Mil mesetas*, Valencia: PRE-TEXTOS.
- Derrida, J. (2006) *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Traducción de Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel. (Título original: *L’animal que donc je suis*) Madrid: Editorial Trotta. (2008).
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Giorgi, G. (2014) *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Hernández Terrazas, C. (2013), *La Náusea Literaria*. Madrid: Fórcola.
- Losada, B. (2002), Introducción a *Cerca del corazón salvaje*. Madrid: Editorial Siruela.
- Losada Soler, E., (1994), “Clarice Lispector: la palabra rigurosa”. Publicado en *Mujeres y Literatura*, pp. 123-136. Barcelona, Àngels Carabí y Marta Segarra Eds. PPU. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero4/lispecto.htm>, 22/10/2015.
- Losada Soler, E. (2013) “Traducir a Clarice Lispector. El texto ovillo y sus espejos”, *Clarice Lispector - Espéculo* n° 51 julio– Madrid: UCM.

- Losada Soler, E. (2013), “Prólogo” a *La Náusea Literaria*, de Hernández Terrazas, Carolina. Madrid: Fórcola.
- Marder, M. (2013). “Existential Phenomenology According to Clarice Lispector”. *Philosophy and Literature* 37(2), 374-388. Johns Hopkins University Press. Retrieved July 1, 2019, from Project MUSE database.
- Maura, A. (1997), “El discurso narrativo de Clarice Lispector”, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3065701.pdf>
- Moser, B. (1976) *Clarice, uma biografia*, trad. José Geraldo Couto. São Paulo: COSAC NAIFY. Título original: *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*, Oxford University Press (2013).
- Nascimento, E. (2012) *Clarice Lispector: Uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Nunes, A. M, (2006), “Clarice Lispector: jornalista feminina”, en *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Nunes, B. (2009) *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das letras.
- (1966) *O Mundo de Clarice Lispector*, citado en Maura (1997) y en Moser (2013).
- Peixoto, M. (1994) *Passionate fictions: gender, narrative, and violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Viñas, D. (2005) *Literatura argentina y política: I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista* (1º ed.) Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Santiago, S. (2012/1978) *Una literatura en los trópicos*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- (2004) “Bestiário”, en *Cadernos de Literatura Brasileira*, Edición especial, números 17 y 18, pp. 192-223.