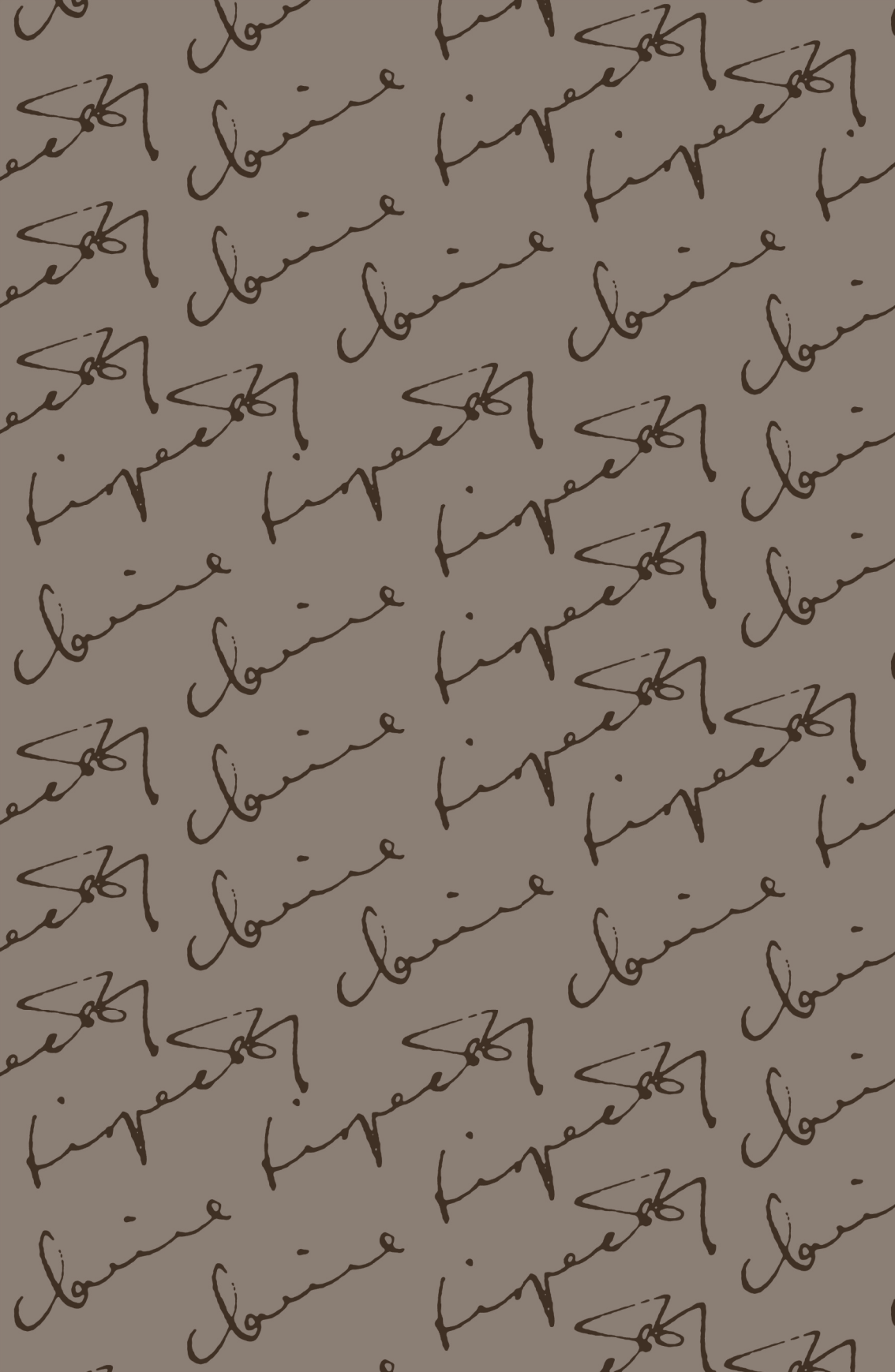


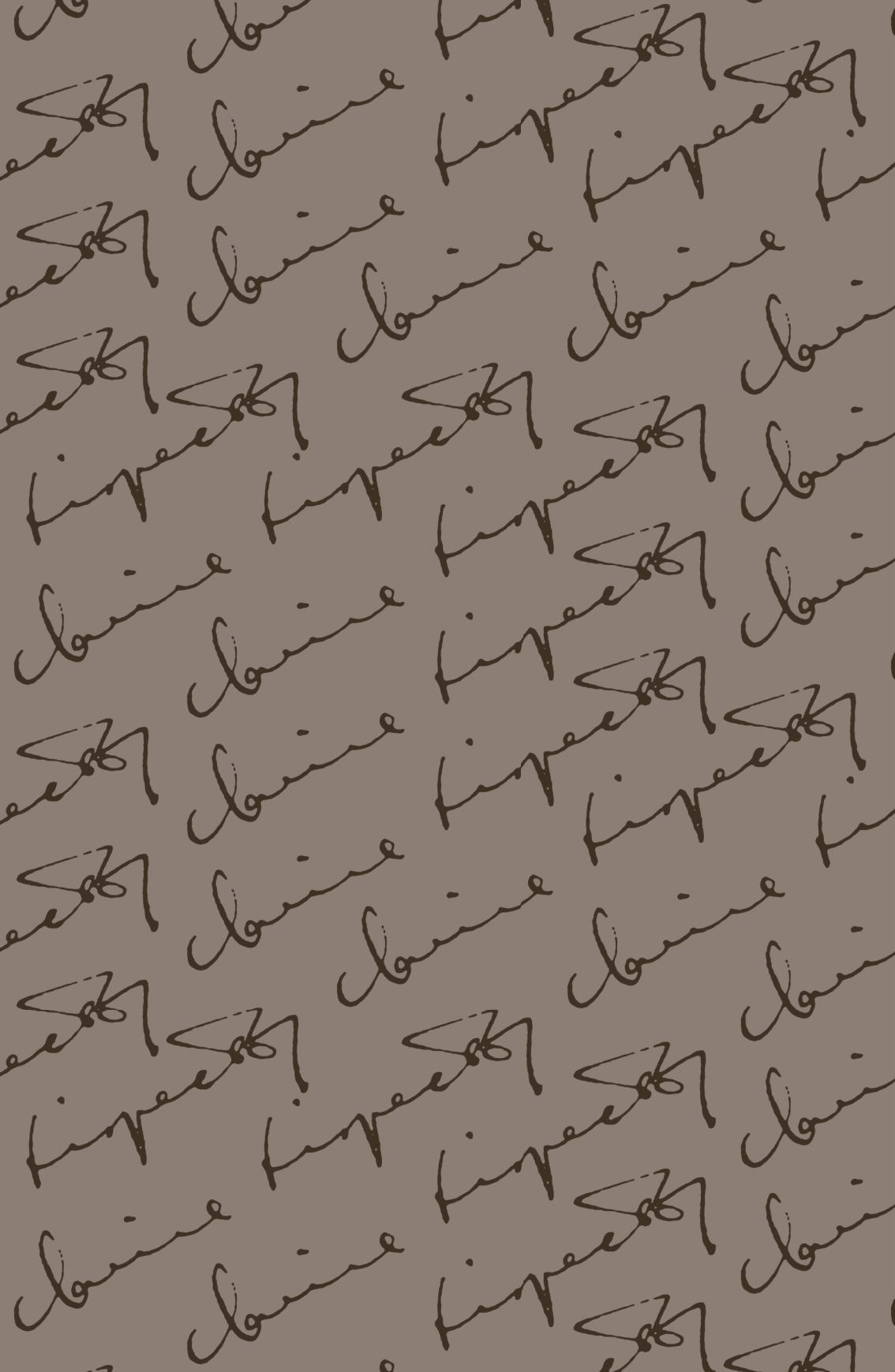
Clarice Lispector

Rostros, voces y gestos literarios

Elsa Leticia
García Argüelles
COORDINADORA







Clarice Lispector
Rostros, voces y gestos literarios

Archivos de la Fundación
Casa de Rui Barbosa

Clarice Lispector
Rostros, voces y gestos literarios

Archivos de la Fundación
Casa de Rui Barbosa



Elsa Leticia García Argüelles
COORDINADORA



México, 2021

Esta investigación, arbitrada por pares académicos,
se privilegia con el aval de las instituciones coeditoras.

Coordinación

Georgia Aralú González Pérez

Edición

Jonatán Aarón Piña García

Israel David Piña García

Cuidado de la edición

Karla Paulina Lara Reyes

Clarice Lispector

Rostros, voces y gestos literarios

Primera edición, 2021

© Elsa Leticia García Argüelles

© Embajada de Brasil, México

© Universidad Autónoma de Zacatecas

«Francisco García Salinas»

ISBN 978-607-555-071-8

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente
reflejan la postura de los editores de la publicación.
Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, incluido
el diseño tipográfico y de portada, por cualquier medio electrónico
o mecánico, sin la autorización por escrito de los editores.

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

Quiero ser anónima e íntima. Quiero hablar sin hablar,
de ser posible. María Bethanía me conoce de los libros.
Jornal do Brasil me está volviendo popular. Me regalan rosas.

Un día paro. Para volver de vuelta. ¿Por qué escribo así?
Pero no soy peligrosa. Y tengo amigos y amigas. Además
de mis hermanas, a quienes me acerco cada vez más. Estoy
muy próxima, de un modo general. Y es bueno y no. Siento
que falta silencio. Yo era silenciosa. Y ahora me comunico,
incluso sin hablar. Pero falta una cosa. Y voy a tenerla.
Es una especie de libertad, sin pedirle permiso a nadie

No recuerdo ya dónde fue el comienzo, sé que no empecé
por el principio: por decirlo de algún modo todo resultó escrito
al mismo tiempo. Todo estaba o parecía estar, como en el espacio
temporal de un piano abierto, en las teclas simultáneas del piano.
Escribí buscando con mucha atención lo que en mí se estaba
organizando y que sólo recién después de la quinta paciente
copia empecé a percibir. Empecé a comprender mejor
lo que quería expresarse. Mi recelo era que, por impaciencia
con la lentitud que tengo en comprenderme, estuviera
apresurando antes de tiempo algún sentido

El proceso de escribir está hecho de errores
—la mayoría esenciales— de valor y pereza, desesperación y esperanza,
de vegetativa atención, de sentimiento constante (no pensamiento)
que no conduce a nada; no conduce a nada y de repente aquello
que se pensó que era «nada» era el propio temible contacto
con la textura de vivir: y ese instante de reconocimiento,
de sumergirse anónimo en la textura anónima, ese instante
de reconcimiento (igual a una revelación) necesita ser recibido
con la mayor inocencia, con la inocencia de que estamos hechos.
¿El proceso de escribir es difícil?

Clarice Lispector

Contenido

Prefacio	
<i>Claire Varin</i>	11
Introducción	
<i>Elsa Leticia García Argüelles</i>	19
Brasil y la crítica genética: Archivos de la Fundación Casa de Rui Barbosa	
Clarice Lispector: uma leitura do seu arquivo <i>Eliane Vasconcellos</i>	33
O Arquivo-Museu de Literatura Brasileira: trajetória, práticas e desafios dos arquivos pessoais de escritores <i>Luis Felipe Dias Trotta</i>	47
As cartas errantes de Clarice Lispector <i>Cesar Garcia Lima</i>	69
La recepción y la crítica en México a partir de los manuscritos de Clarice Lispector	
El manuscrito de <i>La hora de la estrella</i> <i>Emiliano Mastache</i>	97
Objeto y artificialidad en <i>Água viva</i> : títulos, epígrafes, pintura y música <i>Martha Patricia Reveles Arenas</i>	121
<i>Água viva</i> : el manuscrito en un recorrido de fugas, fragmentos y objetos <i>Elsa Leticia García Argüelles</i>	137
La representación femenina y el cuerpo en la narrativa lispectoriana	
Reticencia e ironía en <i>Água viva</i> <i>Dora Ma. de la Torre Lozano</i>	163
El viacrucis de ser mujer: pasión y ciclo de vida en Clarice Lispector <i>Luciana Namorato</i>	181

Habitar el cuerpo: análisis de «La búsqueda de la dignidad» <i>Flor Nazareth Rodríguez Ávila</i>	201
De El via crucis del cuerpo a la iniciación femenina <i>Etna Macías Zamarripa</i>	211
Aproximaciones a otros rostros de Clarice Lispector	
La narrativa sinfónica en <i>La pasión según G.H.</i> y <i>La hora de la estrella</i> <i>Paola Elizabeth de la Torre García</i>	227
La biblioteca de Clarice Lispector <i>Emiliano Mastache</i>	243
Una gotita de tiempo: aproximación a la narrativa para niños en la obra clariceana <i>Guadalupe Flores Grajales</i>	267
Sobre los autores	287

Prefacio

Siguiendo su estrella¹

En 1977, una de las grandes autoras de la literatura mundial del siglo XX alcanzó las estrellas. Desde entonces, varios investigadores han confluído hacia Río de Janeiro, guiados por la brillante Clarice Lispector, cuyas frases-clímax iluminan el mundo.

La que firma este prefacio fue conmovida por el libro que tiene entre sus manos, retomando tantos años después el camino que la llevó en 1983 desde Montreal, Quebec, hasta el recinto cultural Fundación Casa de Rui Barbosa, depositaria de los archivos de la novelista y cuentista brasileña más conocida en su país y en el extranjero (el instituto Moreira Salles, guardián de su biblioteca y de algunos de sus manuscritos, no existía entonces en Río).

Ahora diré yo: pese a las convenciones académicas, no fingiré desvanecerme tras un «ella» impersonal, pues sin emoción no hay escritura. Y escribo aquí por esta emoción revivida con la lectura de *Rostros, voces y gestos literarios*, obra coordinada con una pasión que no aminora ante el rigor de la investigadora Elsa Leticia García Argüelles.

¹ Traducido del francés al español por Amira Elena Romo Morales.

Recuerdo al *gentleman* bibliófilo Plínio Doyle caminando bastón en mano por los pasillos del Archivo-Museu de Literatura Brasileira de la Fundação Casa de Rui Barbosa, que Doyle tuvo la feliz inteligencia de crear a inicios de la década de 1970. Ya no recuerdo si fue él directamente o bien Eliane Vasconcellos, quien dio permiso a la doctoranda canadiense llegada de tan lejos para consultar, aparentemente por primera vez, menos de seis años después de la muerte de Clarice, estas cajas de documentos aún sin clasificar, donados por su hijo Paulo Gurgel Valente. Qué placer para una buscadora de tesoros desempacar su contenido, manipular cartas, fotografías y escritos diversos, sentirse rodeada por la presencia casi tangible de la autora; una presencia simbolizada por la impresión de sus labios maquillados encima de un sobre vacío o, al interior de otro sobre, por algunos mechones de cabello que la Clarice adolescente había querido conservar como recuerdo de su pasado. Qué sorpresa descubrir el texto mecanografiado de su conferencia «Literatura de vanguardia no Brasil», con sus anotaciones al margen, y también el manuscrito de su texto de presentación en el Primer Congreso Mundial de Brujería, en Bogotá en 1975. Sorprende igualmente otra serie de documentos insospechados: la carta redactada en francés que la escritora dirigió a la editorial Plon, calificando de «scandaleusement mauvaise» (escandalosamente mala) la traducción de *Perto do coração selvagem* (*Cerca del corazón salvaje*) —el primero de sus libros en traducirse, publicado en París en 1954—, así como cerca de treinta ejemplos de sus propias correcciones a esta traducción. Estos hallazgos constituyeron piezas clave de un dossier, integrado a mi tesis doctoral, sobre la traducción de esta novela de aprendizaje.²

² Un resumen de esta tercera sección de «Clarice Lispector et l'esprit des langues» (Clarice Lispector y el espíritu de las lenguas) se publicó en la difunta publicación quebequense TROIS (TRES), con el título «L'arrêt de vie» (El detenerse de la vida), volumen 5, número 3, Laval, 1990, pp. 45-54. Esta sección de mi tesis, defendida en la Universidad de Montreal en 1986, comprende un estudio de tres versiones de *Perto do coração selvagem*, una traducción española (1977) y dos traducciones francesas, separadas por un intervalo de treinta años (1954-1982). Las dos primeras secciones de mi tesis fueron adaptadas para su publicación

Uno de los análisis presentados por los investigadores de este libro colectivo nos demostrarán que las distintas versiones de los manuscritos —accesibles gracias a los archivos— de *Água viva* y *A hora da estrela* (*Agua viva* y *La hora de la estrella*), dos de las novelas más apreciadas de Lispector junto con *A Paixão segundo G.H.* (*La pasión según G.H.*), permiten discernir mejor su proceso creativo y la importancia del trabajo previo al nacimiento de la obra. Ésta se realizaba por etapas: la primera era, sí, la exigente espera de inspiración, que traía esta sensación que habitará a la autora de estar sin hacer nada mientras se creaban inconscientemente sus «pensamentos-sentimientos», materializados en seguida en frases que le llegaban ya hechas y que después debía enlazar de tal suerte que formaran una estructura homogénea; fase posterior del trabajo, tediosa a sus ojos. Clarice revela su dificultad para escribir en una de las numerosas cartas dirigidas a sus hermanas, intercambiadas a lo largo de quince años (1944-1959), durante sus estancias en el extranjero como esposa de diplomático:

*Você me pergunta se eu tenho trabalhado. Não sei se tenho trabalhado: meu trabalho não tem aparecido. Acho que ele consiste na maior parte do tempo em me vencer. Em vencer meu cansaço e minha impotência. Acho que meu trabalho de elaboração é tão exaustivo que eu depois não tenho o ímpeto e a força da realização. (...) Material eu tenho sempre e em abundância. O que me falta é o tino da composição, quer dizer, o verdadeiro trabalho.*³

En este momento ella estaba en Suiza concibiendo *A cidade sitiada* (*La ciudad sitiada*); el libro, por cierto, que le fue más difícil terminar, pues no sabía muy bien lo que quería expresar en esta tercera novela, de la década de 1940. Esta gestación fue entonces

con el título: *Langues de feu*, TROIS (*Lenguas de fuego*, TRES), Laval, 1990. Este ensayo fue traducido en Brasil en 2002 por Lúcia Peixoto Cherem (Claire Varin, *Línguas de Fogo*, Limiar, São Paulo, 2002).

³ Carta de Berna, 1 de julio de 1946, publicada en *Minhas queridas. Clarice Lispector (Mías queridas. Clarice Lispector)*, compilación de Teresa Montero, Rocco, Río de Janeiro, 2007.

más laboriosa que la de su cuarto proyecto novelístico, realizado en Washington, *A maçã no escuro* (*La manzana en la oscuridad*) (1961), que de todos modos requirió de once versiones por desgracia desaparecidas, dado que Clarice no había aprendido aún a no destruir sus borradores.

Los años de experiencia del oficio de escribir no parecen haberle facilitado mucho su tarea (con excepción de sus libros infantiles, más fáciles de idear, ya que la comunicación es aquí más directa y libre que con los adultos). Como prueba de los persistentes esfuerzos que ella daba, queda este extracto de *A hora da estrela*, publicado el año de su muerte: «Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho».⁴ El acceso al manuscrito nos permite reparar oportunamente en una nota adjunta a esta oración imperativa, de la mano de Olga Borelli, secretaria y amiga de la escritora durante los últimos años de su vida: se trata de una indicación entre paréntesis, que atribuye la afirmación autógrafa de Clarice a Autor, personaje de su novela.

Lispector le respondió a una periodista que le preguntó sobre su método de escritura:

*Eu creio na inspiração e creio no trabalho. Paul Valéry disse que os dois primeiros versos são dados pelos deuses e o resto é trabalho humano. Às vezes acordo no meio da noite com uma frase na cabeça, levanto-me, anoto-a e volto a dormir. Carlos Drummond de Andrade me disse uma vez que Manuel Bandeira não sei se escreveu ou disse que até para atravessar a rua no momento certo é preciso inspiração. Às vezes escrevo de um jato, às vezes lenta e progressivamente.*⁵

⁴ Este fragmento se encuentra en un anexo de «Clarice Lispector et l'esprit des langues», que presenta notoriamente fotocopias de numerosas hojas manuscritas de *A hora da estrela*, *Um sopro de vida* y otros materiales, en *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, de Olga Borelli (Nova Fronteira, Río de Janeiro, 1981). La secretaria de Clarice, que conocí en São Paulo en 1983, estaba entonces en posesión de los últimos manuscritos de su amiga, que encontraron más adelante el camino de los archivos.

⁵ «Clarice pela última vez», *Jornal do Brasil*, 15 de diciembre de 1977. El fragmento presentado fue publicado en francés en Claire Varin, *Clarice Lispector. Rencontres brésiliennes*

Pero esto no le impedía pensar que la

*inspiração, para qualquer forma de arte, tem um toque mágico porque a criação é absolutamente inexplicável. Não creio que a inspiração venha do sobrenatural. Suponho que emerge do mais profundo «eu» de cada pessoa, das profundezas do inconsciente individual, coletivo e cósmico. O que não deixa de, de certa forma, ser um pouco sobrenatural. Mas acontece que tudo o que vive, e que chamamos de «natural», é, em última instância, sobrenatural.*⁶

Ella poseía una intuición formidable, presentaba en público una actitud distante, hierática, que imponía a los demás, y tenía a su favor novelas y relatos geniales que alcanzaban lo universal sin contradicción. Pero nunca creí en Clarice la misteriosa, la inaccesible, que se definía a sí misma como una mezcla de campesina y de estrella en el cielo. Ella participaba principalmente del Misterio que nos atraviesa a todos, que en el existir toma la forma de los objetos más simples —una mesa—; más evidentes —un huevo—; de los animales más descuidados —las gallinas, que de pequeña sabía imitar—; los más odiados —las cucarachas.

Al analizar los manuscritos de sus últimas novelas, afortunadamente preservados, se desmonta el mito del monstruo sagrado, aunque queda intacta la extraordinaria capacidad de Lispector de pescar de entre las profundidades del ser frases e imágenes sorprendentes. Son valiosos los archivos que también nos ofrecen su correspondencia pasiva: cartas dirigidas a Clarice por escritores a quienes ella confiaba sus preocupaciones personales y sobre todo literarias. En aquel año de mi investigación, diez años después de la creación de la Fundação Casa de Rui Barbosa, calle São Clemente, los amigos de Clarice no sospechaban que sus cartas descansaban

(Clarice Lispector. *Encuentros brasileños*), entrevistas y documentos diversos, TROIS, Laval, 1987 (segunda edición en la editorial Triptyque, Montreal, 2007).

⁶ Fragmento del texto de presentación de la lectura de su cuento «O ovo e a galinha» escrito por la invitación a participar en el Primer Congreso Mundial de Brujería, en Colombia.

ahí. Recuerdo habérselo informado al escritor Fernando Sabino, quien, por su parte, guardaba celosamente las cartas de su colega a la espera de publicarlas. Con mucha humildad, ella pedía frecuentemente consejos a sus pares, en su mayoría masculinos, signo de una época dominada por hombres.⁷ Véase a este respecto los nombres de los autores que más aparecen en la biblioteca de Clarice, estudiada en uno de los textos de *Rostros, voces y gestos literarios*, que permite pensar que en efecto ella leía más de lo que afirmaba. Tras haber devorado en su juventud todos los libros que caían en sus manos, se volvió más y más selectiva con el tiempo, y sin duda se concentró más y más en su obra. Esto no le impidió, sobre todo durante sus largos años de exilio, en los momentos en que sentía nostalgia por su país, leer textos de sus amigos y de autores en lenguas extranjeras, o consultar obras de filosofía, espiritualidad y hasta de ocultismo. Como todo escritor, ella creaba fortalecida por el patrimonio literario de la humanidad (los escritos de todos los autores del continente de los muertos y del continente de los vivos); esto era así aunque su gran sensibilidad le daba un acceso directo a la cosa en sí, a su inmaterialidad misma, antes de que la razón pudiera enredar a la percepción. En *Um sopro de vida*, su novela póstuma presentada por Olga Borelli, el personaje Ángela jura que la cosa posee un aura, otra forma de nombrar al halo que rodea a una sustancia, que la narradora de *Água viva* juzgaba más importante que el objeto y las mismas palabras.

Estar sentada en la sala de consulta del Museu de Literatura, recorriendo cartas como si, por la magia de la lectura, una fuera su destinataria, y acoger los elogios de los colegas:

A primeira sensação foi de desânimo. Ora, eis que estou empenhado em escrever um romance importantíssimo para mim, mas impiedosamente

⁷ Fernando Sabino, Clarice Lispector. *Cartas perto do coração*, Rio de Janeiro-São Paulo, Record, 2001. Sabino no me permitió copiar una de las cartas de Lispector sobre las correcciones que él le había sugerido con respecto a lo que se convertiría en *A Maça no Escuro*.

limitado como realização artística e —o que é pior— desgraçadamente penoso de ser escrito. E me vem com esses contos, dizendo como quem não quer nada tudo aquilo que se pretenderia dizer um dia num terceiro ou quarto romance, enfim liberto, enfim realizado, enfim obra de arte além do que a gente é e do que é capaz. Você, de certo modo, me dispensa de escrever. Resta o consolo de pensar que se eu fosse capaz de dizer o indizível, como você, eu teria a dizer certas coisas que você ainda não disse. Mas que, tudo indica, ainda vai dizer.⁸

Y ella dijo.

Leer también, bajo la pluma de su amigo y editor Rubem Braga (quien juzgaba que el cuento era el género en que Clarice sobresalía):

Acabo de ler agora os nove contos que não conhecia; você não imagina como gostei; saio meio crispado da leitura. É engraçado como tendo um jeito tão diferente de sentir as coisas (você pega mil ondas que eu não capto, eu me sinto como rádio vagabundo, de galena, só pegando a estação da esquina e você de radar, televisão, ondas curtas) é engraçado como você me atinge e me enriquece ao mesmo tempo que faz um certo mal, me faz sentir menos sólido e seguro. Leio o que você escreve com verdadeira emoção e não resisto a lhe dizer muito e muito obrigado por causa disso.⁹

Estar ahí cuando se identifica a la otra, a esta Clarice perseguida por la escritura, para quien escribir era una suerte de maldición: «Porque escrevo? Certa vez leram minha mão e eu perguntei o que significava um sinal ali. E me disseram: <Fatalidade>. Escrever para

⁸ Carta de Fernando Sabino a Clarice Lispector, do Rio, 30 de marzo de 1955. Citada en *Lan-gues de feu*, y publicada en su totalidad en *Cartas perto do coração*.

⁹ Carta de Rubem Braga a Clarice Lispector, do Rio, 4 de marzo de 1957. Citada en *Lan-gues de feu* y publicada en su totalidad en *Correspondências. Clarice Lispector*, compilación de Teresa Montero, Rocco, Rio de Janeiro, 2002. El escritor Rubem Braga publicó en Editôra do Autor la primera edición de *A Legião estrangeira — contos e crônicas* (1964), colección de cuentos de su amiga.

mim é uma fatalidade, conta Clarice Lispector».¹⁰ Habrá que comparar esto con lo que leerá en uno de los textos propuestos aquí, con respecto a la lectura de la palma de la mano de Clarice —¿la misma quiromancia evocada en la cita o una diferente?—: que ella no era feliz, y nunca lo sería verdaderamente.

Sea lo que uno piense de sus sesiones de adivinación, Clarice Lispector pagó el precio de la obra que nos legó, una obra que, como expresa tan bien una de las autoras de este libro colectivo, rompe con todo lo que se escribió antes de ella en Brasil, y con el paisaje literario de las lenguas latinas. Una obra con la que construyó, sin saberlo, puentes que la comunidad mundial de sus lectores ha tomado, mientras ella se deshacía poco a poco de las capas de lo adquirido, rechazando las ideas recibidas, los lugares comunes, el lenguaje establecido, las convenciones, las clasificaciones; ella, a solas en la recámara de escribir, escuchando pacientemente a la voz interior, aquella que más allá de nuestros personas-personajes sembradores de divisiones, nos une unos a otros.

Claire Varin

Laval, Quebec, febrero de 2020

¹⁰ «O autor e su obra», posfacio a la edición de *A maça no escuro* de la editorial Círculo do Livro, São Paulo, sin fecha.

Introducción

Crónica de una pesquisa: caminando hacia Clarice Lispector

La literatura brasileña se forma con un amplio compendio de autores y autoras que necesitamos voltear a ver, a quienes precisamos leer dentro del contexto de la diversidad geográfica, cultural e intelectual de la literatura latinoamericana. Integrar a Brasil en México, dentro del mapa literario hispanoamericano, es atraer las vibraciones del idioma portugués en una íntima conexión con el lenguaje poético de la narrativa clariceana. Este libro intenta conectar al lector con Brasil y con Clarice Lispector, más allá de una pesquisa académica es también la crónica de un viaje literario.

Esta crónica no tiene la poesía que imprimía Lispector en sus breves relatos, plenos de reflexiones, pensamientos y recorridos, como vemos en *A descoberta do Mundo (Revelación de un mundo)*, 1984), una colección de las crónicas que escribió para el *Jornal do Brasil* entre 1967 y 1973. El logro de este libro es resultado de un camino de hallazgos, cruces culturales e intercambios, intenciones, imágenes, sonidos, viajes, encuentros y tesituras que convocan el acto de escribir y de recibir. Finalmente, obsesiones literarias impresas en torno a Clarice, lo que fue creciendo en el camino desde 2014, en cada lugar, con cada investigador, con cada libro entre las manos y con cada lector; todos tenían algo que decirme o darme.

Todos, de un modo u otro, habían tenido un contacto con su obra, su persona, sus manuscritos, sus objetos. Algunos habían escrito sobre ella; otros sólo habían escuchado su nombre en medio de las calles de Río de Janeiro, en las librerías o en algún taxi —todo era una magia que se fue hilvanando con el tiempo. Una intuición que despuntó en Campinas, São Paulo, a finales de la década de 1990, cuando leí *A paixão segundo G.H.* (*La pasión según G.H.*, 1964) y advertí el epígrafe, sentí una punzada en mi corazón:

Este livro é como qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer seja, se faz gradualmente e penosamente —atravessando inclusive o oposto daquilo que se se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.

Estas palabras, como otros paratextos y textos breves de Clarice —notas, introducciones, epígrafes, fotos—, me revelaron un camino. Siguiendo el azar o el destino, como se pueda pensar mejor, se ha pretendido alcanzar con este libro un conjunto de ensayos que muestren un sendero literario luminoso, a manera de finos hilos que se tejen en el espacio de la página, de una historia y de una autora que se ha ganado a pulso un lugar de reconocimiento literario universal. En medio de la densidad clariceana se explora el adentro que se proyecta en el afuera, en íntima conexión literaria imprescindible al leerla. Sin afán de ser absolutos ni esencialistas, este libro abre una trayectoria, desde mi propia experiencia y recorrido hacia Clarice Lispector, junto con la intención auténtica de todos los que escriben en él. Reúne una colección de trece ensayos con diferentes temáticas, acordes a una sensibilidad y rigurosos en sus lecturas e interpretaciones; indagan según líneas que traza el mismo acto de leer a Lispector.

Siempre me intrigó la palabra «clariceanos», por todo lo que pueda implicar o proyectar a los lectores y por la conexión con su obra. Me permito decir que hay clariceanos en todo lugar, siguiendo pistas, estableciendo una relación con Brasil, con Lispector; entre los mismos lectores e investigadores, creando una especie de red invisible que se ramifica en contextos y espacios diversos. Entonces estudiar, escribir, leer, convocar, compartir, enseñar en el aula a Clarice es como crear una vibración en el agua y en el aire mediante la prologación suave del sonido y la intensidad de la palabra.

En este mismo ritmo, fui fluyendo a través de los rostros, los gestos y las voces de todas las personas que conocí desde 2014. Investigadores como Gabriela García Hubard, en Barcelona; Emiliano Mastache, en Río de Janeiro; Eliane Vasconcellos, Felipe Dias Trotta y Claudio Vitena en el Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB); además de conocer a Teresa Montero, con quien caminé «literalmente» al lado de Clarice, en Leme, para conocer su departamento, mirar la playa y tomarme fotos con mi hija en la estatua de Lispector y su cachorro, Ulises; incluso en últimas fechas, la vital presencia de Claire Varin en este libro. Las fotografías, los mensajes, las llamadas, los conocidos, las lecturas, todo fluyó durante estos años, desde 2014 hasta 2019. En este periodo participé en congresos en los que hablé sobre ella y publiqué dos ensayos: «*Un soplo de vida*, de Clarice Lispector: reflexiones en torno a la figura y voz del autor, el personaje y el lector», en la revista *Mundo Nuevo. Revista de Estudios Latinoamericanos* (Venezuela, 2015), que enfoca conceptos de autoría y género. El texto fue producto de una selección de ponencias del III Congreso Internacional de los textos del cuerpo «El caleidoscopio autorial: textualizaciones del cuerpo-corpus» en Barcelona (2014), y «Contornos y corporalidades: una lectura del erotismo en dos narraciones de Clarice Lispector», en el libro *Nuevas miradas sobre el género desde los estudios culturales* (México, 2017).

La investigación sobre literatura femenina en América Latina me ha permitido viajar, literal y metafóricamente, ya que a través de

la docencia y el ensayo de crítica literaria he integrado a mujeres valiosas. Mis alumnas han conocido a autoras que no han llegado a ser antologadas y son poco o nada advertidas; también han tenido la oportunidad de apreciar innumerables escritoras del siglo XX y continúan aprendiendo de las que, en el siglo XXI, construyen y deconstruyen el «yo femenino».

La misma Clarice vive esta contradicción de ser un mito en Brasil y en otros países, lo que significa ser reconocida por su visión femenina y limitada en su valor intelectual. Me pregunto por qué hay lecturas que trascienden y qué necesitamos saber de una escritora sumamente conocida como Lispector, de quien tantos críticos privilegiados han escrito de manera vehemente y apasionada.¹ La postura de Clarice frente a la crítica especializada era distante; sin embargo, en la amistad literaria mediante la correspondencia con Fernando Sabino y otros escritores y editores, se mostraba sumamente crítica de su propio trabajo —siempre defendiendo su intimidad y creando una distancia con su vida—, lo que forma parte de una irónica estrategia narrativa entre la ficción y lo autobiográfico (lo que se ha dado en llamar las máscaras de Clarice). El lector continúa viajando con su derrotero, su *via crucis*, su bestiario, cruzando realidades e hilvanando sus propias crónicas. En la recepción de Lispector, la tinta y las proyecciones personales siguen expandiéndose.²

Estas obsesiones e intuiciones literarias me llevaron a realizar, en 2015 y 2016, dos estancias de investigación en Río de Janeiro: en O Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) (Archivo-Museo de Literatura Brasileña), en la Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)

¹ En Brasil, Benedito Nunes, Antônio Cândido, Olga de Sá, Olga Borrelli, Yudith Rosenbaum, Nádía Battella Gotlib, Teresa Montero, Vilma Arêas; en Francia, Hélène Cixous; en Canadá, Claire Varin; en Estados Unidos, la biografía de Benjamin Moser; en Venezuela, Adalberto Salas; en México se destaca la antología de Miguel Cossío Woodward, la obra de Daniela Tarazona, Brenda Ríos, Graciela García Hubbard, Gonzalo Aguilar, entre muchos otros.

² A finales de 2020 la editorial Fondo de Cultura Económica dio a conocer, en el centenario del natalicio de Clarice Lispector, el libro *Lispector, Clarice. Cuentos completos*, una cuidada traducción de Paula Abramo que sin duda dará mayor difusión a su obra en México. Paralelamente, en 2021, se propone traducir y publicar su narrativa en cinco tomos (<https://www.fondodeculturaeconomica.com/Noticia/4329>).

(Fundación Casa de Rui Barbosa) y en el Instituto Moreira Salles, ambas instituciones vinculadas al Ministerio de Cultura. Mi viaje inició con la búsqueda de un único manuscrito: *Um sopro de vida. Pulsações* (1978), texto póstumo que cierra la narrativa de Lispector. Pensaba que este documento estaba en la AMLB, ubicado en la rua São Clemente 134, en el barrio de Botafogo. Cuando llegué me sentí un poco desanimada, tanto que en mi primera estancia no pude dar con el manuscrito que buscaba, pero encontré mucho más. En la segunda visita llegué al Instituto Moreira Salles que, además de albergar los archivos de escritores e intelectuales, es un Centro Cultural situado en la rua Marquês de São Vicente 476, en la Gávea; un poco más difícil de encontrar, aunque llegamos finalmente (mi hija me acompañó siempre). Entonces pude ver con mis propios ojos ese documento original. Cuando lo encontré fue muy conmovedora la sensación de sentirme perdida, de repensar el concepto de autoría de tal libro. Al cabo de ver fragmentos de hojas y frases, se fueron hilvanando los textos: cada documento que logré revisar era un mundo y una epifanía. Las revelaciones sucedieron de varias formas, por ejemplo, cuando vi el manuscrito de la novela *Água viva* (1973) pensé en algo que faltaba, no obstante, todo estaba allí. Seguí revisando carpetas entre el descubrimiento y el asombro. Ahí tenía el concepto de *autora* con otro sentido, con una percepción completamente distinta a la que ofrece el libro publicado. Tener esos textos en ese momento era parte de mi búsqueda; ahora veo que es algo más, pues me han llevado a repensar la crítica literaria en México respecto a la crítica genética. Esta experiencia fue impulsada en Brasil a través de los archivos de esos dos magníficos espacios que guardan la memoria literaria de Brasil.

El hallazgo, la organización y la clasificación de archivos de escritores contemporáneos mexicanos son tareas pendientes en nuestro país, pues muchos de estos documentos se encuentran en otros países y, al ser custodiados por los herederos de los escritores, es imposible acceder a ellos; esto deja lagunas importantes en

la investigación y la crítica literaria. Para resolver el asunto sería fundamental retomar la experiencia del AMLB de Río de Janeiro.

La crítica genética se propone como una herramienta que permite ver otros rostros, gestos y voces de Clarice Lispector, tal es el objetivo primordial de este libro. También se propone pensar la recepción de su obra en México, sus temas y sus lectores, quienes han tenido aproximaciones distintas y todas valiosas. Escribir esta crónica de viaje, por varias razones, ha sido recorrer un camino privilegiado que me permitió organizar un encuentro entre Brasil y México, algo que se dice fácil pero que fue un logro memorable para mí y para todos los que estuvimos presentes.

Este libro celebra la organización del Coloquio Internacional «Clarice Lispector. Autoría, representaciones y recepción de su obra (Archivos de la Fundación Casa de Rui Barbosa)», un evento intenso, pleno y significativo que tuvo lugar gracias a la Universidad Autónoma de Zacatecas «Francisco García Salinas» (UAZ) y al Instituto Zacatecano de Cultura «Ramón López Velarde» (IZC) en la ciudad de Zacatecas, en agosto de 2018. Aunque por diversos motivos el libro no reúne a todos los participantes de aquel encuentro, anexa trabajos de investigadores brasileños e integra miradas frescas a partir de ensayos que brindan una perspectiva a lo publicado sobre Lispector. Esta conjunción de miradas conocedoras e inmediatas me reitera cómo Clarice es una autora que derrumba ideales, creencias y pensamientos al convocar palabras que alimentan a personas que se aproximan a su narrativa como una estrategia de recepción e, incluso, de vida.

La intensidad de dicho evento radicó en quienes impartieron las conferencias magistrales, tanto Eliane Vasconcellos y Felipe Dias Trotta son investigadores del AMLB y quienes reciben a aquellos que llegan a «pesquisar» sobre Clarice, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandejas, entre otros escritores brasileños. Las conferencias magistrales fueron en portugués, lo que nos permitió escuchar y compartir la lengua, la historia, el legado cultural, y el

patrimonio intelectual de Brasil en un espacio accesible a investigadores de todo el mundo. Los valiosos participantes analizaron la obra de Clarice desde muy variadas visiones: el trabajo de archivos y manuscritos; el estudio de novelas claves, como *Agua viva*, *Un sople de vida*, *La pasión según G.H.*, *El via crucis del cuerpo*, *La hora de la estrella*; la magia y los cuentos de literatura infantil. El encuentro aconteció durante dos días, tanto el inicio como el final fueron generosos por lo vertido en los trabajos y lo amable de la convivencia. Siempre tuvo como objetivo dar a conocer a la comunidad en general, a los estudiantes y a otros investigadores, la obra clariceana y sus retos, diálogos y debates. Durante el cierre del encuentro, escuchamos la voz de la mezzosoprano Sarah Ortiz y fragmentos del texto *Agua viva* y vimos fotografías de Clarice, que nos brindaron la reiteración afectuosa del mito, de la mujer, de la escritora, de la hechicera, como la han nombrado.

El libro cuenta con cuatro apartados, el primero es Brasil y la crítica genética: Archivos de la Fundación Casa de Rui Barbosa, que reúne los trabajos de Eliane Vasconcellos, importante académica que con su mirada de primera mano, fundamental para apreciar el impacto de su trabajo a partir de los textos originales y la crítica genética, explica en «Clarice Lispector: uma leitura do seu arquivo», la contribución al mundo literario al catalogar y clasificar los archivos, documentos y manuscritos de Clarice Lispector, lo que tiene un gran valor para la investigación en Brasil, pues sin toda su labor no sería posible acceder a dichos documentos, además de dar lugar a figuras como Fernando Sabino, Rubem Braga y Manuel Bandeira, entre otros autores que rodean la escritura clariceana. Le sigue el ensayo de Luis Felipe Dias Trotta, quien es investigador en la Fundación y comparte un especializado texto sobre la historia y desarrollo del archivo, además de profundizar en su impacto dentro del contexto literario nacional de Brasil, lo que lleva a cabo de manera detallada y con gran certeza, en «O Arquivo-Museu de Literatura Brasileira: trajetória, práticas e desafios dos arquivos pessoais de

escritores». Cierra la sección el ensayo «Las cartas errantes de Clarice Lispector», de Cesar Garcia Lima, texto que alude a las cartas que intercambió con Fernando Sabino, lo cual realiza de forma creativa e inteligente; da a conocer al lector una parte de la gran cantidad de correspondencia que se tiene en los archivos de la misma Clarice, un ejemplo de esto es el libro de *Mihnas queridas* (2007), ya que las cartas constituyen una posible fuente de escritura y vida, de búsqueda poética y cotidianidad.

El siguiente apartado, La recepción y crítica genética en México a partir de los manuscritos de Clarice Lispector, incluye los textos: «El manuscrito de *La hora de la estrella*», de Emiliano Mastache, riguroso ensayista que polemiza en torno a los procesos de escritura de Clarice Lispector, que a partir del manuscrito, contradice lo que se ha difundido respecto a que Lispector escribía través de «revelaciones» o «inspiraciones» su obra. Emiliano Mastache busca demostrar que, por el contrario, en realidad, al menos en el caso de *La hora de la estrella*, el proceso de escritura fue algo mucho más complejo y sistemático de lo que a veces se quiere reconocer, lo cual realiza de manera meticulosa con un serio estudio en torno a la crítica genética. Asimismo, el ensayo «Objeto y artificialidad en *Água viva*: títulos, epígrafes, pintura y música», de Martha Patricia Reveles Arenas, quien estudia el manuscrito de *Água viva* para revisar los epígrafes que ya no aparecen en la versión publicada. Su trabajo también advierte, de manera sagaz y sensible, una lectura creativa de Clarice Lispector, donde la revisión y la corrección de la propia autora se puntualiza, a la vez que conecta la música y alude a un cuadro que la misma Clarice pintó, y que se encuentra en el AMLB. El ensayo titulado «*Água viva*: el manuscrito en un recorrido de fugas, fragmentos y objetos», de mi autoría, es una aproximación a la crítica genética al repensar una breve parte del manuscrito de *Água viva*, experiencia que me hizo percibir la obra clariceana de un modo completamente distinto, apreciando la inteligencia de su obra, las correcciones y cambios (autocensuras y libertades) para seguir su camino escritural, además, de

que cotejar y ampliar temas ya revisitados de una de sus novelas más leídas y estudiadas, como los asuntos de la autoría y una sensibilidad para apreciar una narrativa de un cuerpo textual fragmentado que se proyecta en fractales y objetos vivos como el *ít*, tan vivos como un *roteiro* para «recordar» no anularse. Las figuras de fragmentos, fugas y fractales nos llevan a apreciar una escritura que viaja con el sonido y las formas, donde interviene la intuición y un mesurado proceso creativo que renace en la obra de Lispector.

El tercer apartado, La representación femenina y el cuerpo en la narrativa lispectoriana anexa los ensayos «Reticencia e ironía en *Agua viva*», de Dora Ma. de la Torre Lozano, sigue el texto literario para revisar con un acento preciso e intuitivo figuras retóricas tales como la ironía, la reticencia y la sinestesia, mientras surge el discurso de lo femenino y el silencio haciendo hincapié en una visión posmoderna. «El viacrucis de ser mujer: pasión y ciclo de vida en Clarice Lispector», de Luciana Namorato, investigadora que alude de forma ágil e inteligente a las etapas del cuerpo femenino, es decir, los «ciclos de vida» de los personajes femeninos que toman lugar en el libro *El via crucis del cuerpo*; dichas etapas como la infancia, la adultez y la vejez se han construido negativamente, pero cómo salir de los estereotipos sociales y culturales para proponer una mirada que sostenga el deseo, el cuerpo desde su vital armonía. «Habitar el cuerpo: análisis de «La búsqueda de la dignidad»», de Flor Nazareth Rodríguez Ávila, refiere un estudio crítico y sagaz sobre dicho cuento al explorar el cuerpo, el espacio, el ritmo en lo narrado, pues a partir de conceptos de Bachelard refiere el eje cuerpo femenino y espacio. Este apartado finaliza con el ensayo «De *El via crucis del cuerpo* a la iniciación femenina», de Etna Macías Zamarripa, esta ensayista afirma una mirada férrea que piensa una mirada holística del cuerpo, la espiritualidad y la sexualidad femenina, pues con un tono de fuerza y provocación relaciona a la «mujer salvaje» en los cuentos de Clarice con los relatos de Clarissa Pinkola en *Mujeres que corren con los lobos* (1998).

Un cuarto apartado, Aproximaciones a otros rostros de Clarice Lispector, se integra por «La narrativa sinfónica en *La pasión según G.H.* y *La hora de la estrella*», de Paola Elizabeth de la Torre García, ensayo sensible que sorprende por su originalidad, en el cual sigue ejes entre la palabra y la música, mientras alude a la comparación entre apreciaciones musicales en *La Pasión según G.H.* de Lispector y «La pieza pertenece a una suite que lleva por nombre Peer Gynt, la cual fue compuesta para acompañar una obra de teatro, homónima, del escritor noruego Henrik Ibsen», con un eco que redescubre el sentido musical en Lispector, en la impronta del sonido. «La biblioteca de Clarice Lispector», de Emiliano Mastache es un asunto novedoso y que se no se ha trabajado antes, este notable trabajo alude a los más de mil trescientos títulos de libros que leyó Lispector, y que supone puede establecer conexiones e influencias en su obra, esto lo lleva a cabo de manera precisa a través de cuadros que sostienen su rigor y sus interpretaciones de la biblioteca que nos permite adentrarnos en la habitación textual en tanto lectores. Finalmente cierra el libro, «Una gotita de tiempo: aproximación a la narrativa para niños en la obra clariceana», de Guadalupe Flores Grajales, texto que de manera ágil alude a la lectura de los cuentos para niños, sin duda es un tema que nos brinda otro ángulo de su polifacética obra literaria, este tipo de discurso revisa lo didáctico, lo lúdico y lo estético, destacan figuras de la imaginación que van de la ironía a la ternura, explora los lugares comunes, y los piensa desde figuras iluminadas de la imaginación clariceana.

Clarice Lispector (1920-1977), de origen judío, nació en Ucrania; se nacionalizó brasileña a los veintiún años. Desde niña, en Recife, en el nordeste brasileño, comenzó a escribir. Desde su primea novela, *Cerca del corazón salvaje* (1943), hasta *Un soplo de vida. Pulsaciones* (1978), publicada de manera póstuma, gozamos de una obra plena de novelas, cuentos y crónicas que seducen al lector:

La narrativa de Clarice Lispector parece construirse en un camino de desestructuración; cada palabra, gesto, frase e idea se descompone, se improvisa, se encuentra en un lugar equivocado, inacabado; la forma es un ejercicio acorde al impulso del lenguaje. No se viaja por su prosa sin recorrer los márgenes: siempre está inmerso todo el ser, atrapado en una especie de fuerza centrífuga. A través de su narrativa, Clarice plasmó la percepción y el impulso que la llevaron a escribir, con el cuerpo y a pesar de él, su ironía sobre la vida y el dolor que le imponía, con una inmensa felicidad interior, no exenta de una inteligencia que rebasaba su pensamiento.

La autora existe al nombrar el mundo que percibe desde la introspección. Desinteresada por los géneros, escribe excelentes cuentos y novelas enigmáticas que entran y salen de la clasificación tradicional. Escribe con el alma; escribe sobre el ser y lo descubierto de su autonomía e integridad frente al mundo; en el camino cruza con otros discursos que se conectan con el cuerpo, sus límites, sus voces, sus figuras y silencios. La literatura de Lispector ha sido etiquetada, canonizada, privilegiada por propios y extraños, con una especie de culto por su vida, por ser extranjera, por ser madre, por ser la esposa de un diplomático a ser una hechicera de la palabra (García, 2017:169-170).³

Para que este libro fuera posible debo agradecer a las instituciones que me apoyaron: la Universidad Autónoma de Zacatecas, a través del Programa de Fortalecimiento de la Calidad Educación (UAZ, PRODEP-DES 575 Humanidades y Educación, 2018); a la Unidad de Docencia Superior; al Sindicato del Personal Académico de la Universidad Autónoma de Zacatecas (SPAUAZ); a la Embajada de Brasil en México por su reconocimiento a la presente publicación; a la Fundación Casa de Rui Barbosa; al hijo de Clarice, Paulo Gurgel Valente, quien nos autorizó el uso de los documentos para la pesquisa

³ En trabajos anteriores sobre Lispector he percibido la coherencia y vitalidad de su obra, tal es el caso de «Contornos y corporalidades: una lectura del erotismo en dos narraciones de Clarice Lispector», publicado en el libro *Nuevas miradas sobre el género desde los estudios culturales* (coordinado por Adriana Sáenz Valadez et al.) por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en 2017.

literaria; a los investigadores, por la calidad de sus trabajos; y a los lectores, por recibirlos.

Al final de esta «Crónica de una pesquisa», preciso agradecer por el camino andado a todos los que me apoyaron, y a quienes me impulsaron en la investigación: a Eliane Vasconcellos y Felipe Dias Trotta, con cariño; a las instituciones que dieron el recurso para el Coloquio; a los amigos en México y en Zacatecas que creyeron en Clarice; a Georgia Aralú González Pérez y a cada integrante de su equipo editorial por su valioso trabajo; a Marcela Dos Reis Vieira, quien me ayudó en la revisión del portugués; y a la traductora, Amira Elena Romo Morales, del prefacio de Claire Varin. Este libro celebra la generosidad de Lispector en su narrativa, la generosidad de compartir e impulsar a otros lectores, creando líneas y fugas que se expanden como vibraciones de la palabra, de lo que se nombra y se materializa para, después, desvanecerse en el texto literario.

Elsa Leticia García Argüelles
Zacatecas, Zacatecas, agosto de 2020

Brasil y la crítica genética:
Archivos de la Fundación
Casa de Rui Barbosa

Clarice Lispector: uma leitura do seu arquivo

Eliane Vasconcellos

Originariamente, os arquivos eram confidenciais e secretos, e o lugar do arquivista, hereditário. O arquivo era visto como um arsenal de armas secretas para uso de governos e soberanos. Tanto que, até hoje, arquivos eclesiásticos, por exemplo, não são abertos ao público, com facilidade.

Alguns autores têm plena consciência da importância da preservação de seus papéis. É o caso de Victor Hugo (1880), o primeiro a entregar à Biblioteca Nacional da França seus manuscritos. Dava aos impressores apenas uma cópia do texto definitivo. Sartre, ao contrário, não lhes atribuía nenhum valor literário, e declarava: «considero que são uma forma intermediária e entendo muito bem que desapareçam, uma vez produzido o objeto impresso».

Na década de 1960, essa modalidade de patrimônio escrito passa a ser vista como objeto de pesquisa científica. Os institutos de conservação, públicos e privados, se multiplicam; passam a existir os centros de pesquisas especializados no estudo de manuscritos, rascunhos e esboços de obras literárias. Até mesmo as cadernetas de anotações dos escritores passam a ser objeto de análise, e vão ser fundamentais nos estudos da gênese do texto. Exposições literárias dão ênfase a esse material, inicialmente guardado nas gavetas, mas

é da mais alta importância, pois é onde se encontra a «planta baixa» do processo de criação. A publicação das correspondências virá trazer à tona informações relevantes das mais diferentes ordens; as «escrituras íntimas» saem também dos baús; os diários começam a ser publicados. Muitos países têm suas bibliotecas nacionais reconstruídas ou reformadas.

Quando se fala de arquivos literários no Brasil, a primeira lembrança é a Biblioteca Nacional. Outras instituições, de criação mais recente, passaram a guardar documentação literária. Entre elas, citamos o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo, criado em 1962, por iniciativa de Sérgio Buarque de Holanda, e o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, instalado na Casa de Rui Barbosa em 28 de dezembro de 1972. No início, os documentos chegavam isoladamente; depois, o AMLB passou a receber arquivos inteiros, ou complementação de material já doado.

Atualmente, o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira abriga mais de 149 arquivos privados de escritores brasileiros, além de uma coleção de documentos avulsos, coletados esparsamente, ao longo desses anos. Todas as informações podem ser acessadas no site da Casa de Rui Barbosa.

O material encontrado no AMLB é preciosa fonte de investigação teórico-crítica na qual podemos encontrar informações relacionadas à vida literária de um autor, sua produção e de seus contemporâneos e também de sua época.

O acervo, longe da ideia de lugar sagrado, propõe, instiga novas associações, dessacralizando a literatura. É o que veremos a partir de agora, com uma breve amostragem do arquivo de Clarice Lispector.

Com o intuito de contribuir para o estudo da obra da ficcionista, julgamos oportuno divulgar o resultado do trabalho de catalogação e inventário do arquivo de Clarice Lispector que deu origem à publicação *Inventário do Arquivo de Clarice Lispector*, elaborado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa e por mim realizado.

O trabalho teve por objetivo introduzir e orientar o pesquisador no universo instigante e rico de Clarice Lispector. Clarice não tinha por hábito conservar seus papéis, costumava jogá-los fora, e só passa a perceber a importância dessa documentação, quando seu amigo, Lúcio Cardoso, chama sua atenção para a necessidade de preservar esse material. Mas, certamente, quando isto ocorreu, nossa escritora já havia se desfeito de material importante para o estudo da gênese de sua obra.

A não ordenação do arquivo, a não conservação de seus originais levou Benedito Nunes a concluir que a escritora «se descurou voluntariamente tanto da observação dos originais de sua obra variada quanto da correção de seus textos, uma vez impressos. Essa dupla indiferença se relaciona de certa maneira com as condições que singularizam a sua escrita e o seu modo de compor» (Nunes, 1998:XXXIV).

Para Clarice, o livro publicado é um livro morto (Lispector, 1991). E a própria autora, em 1975, declara: «Agora eu aprendi a não rasgar nada. Minha empregada, por exemplo, tem ordem de deixar qualquer pedacinho de papel com alguma coisa escrita lá como está» e completa «Ai, meu Deus, eu rasguei tanto» (Lispector, 1991:3).

Os arquivos surgem espontaneamente, como consequência da vida de uma pessoa ou instituição, que ficará refletida na organização de seus papéis. Assim, pela ausência de certo tipo de material e pela presença de outro, pode-se estabelecer o programa de escritura de Clarice Lispector, sua inquietação, sua consciência reflexiva.

O material que constitui hoje o arquivo Clarice Lispector foi doado por seu filho, Paulo Gurgel Valente, em 1977. Acreditamos que familiares e amigos ainda detenham em seu poder material da escritora. Além da documentação que constitui o seu arquivo privado, foram doados também livros que pertenceram à titular. São, principalmente, as obras de Clarice em primeiras edições, algumas traduções, trabalhos publicados no exterior, produções críticas

sobre ela e livros de autores brasileiros. E uma nova doação de livros foi feita ao Instituto Moreira Sales.

Passemos agora a apreciar os documentos encontrados na série correspondência: Clarice Lispector, que são os mais significativos: 310 documentos.

As cartas têm caráter íntimo e/ou confidencial. Logo, as informações ali registradas fazem parte do espaço privado, inviolável, onde os envolvidos são o autor ou signatário, a pessoa a quem é dirigida —o destinatário, e muitas vezes uma terceira pessoa, da qual se fala. E elas estão protegidas pela lei de direito autoral e pela lei da intimidade.

Recentemente, no Brasil, vem sendo editada a correspondência de Mário de Andrade, na qual é possível colher informações relevantes não só de ordem pessoal, mas principalmente do processo de criação do escritor. E parece que as cartas de Clarice vão seguir esta trajetória. Fragmentos da correspondência clariciana já haviam sido publicados por seus estudiosos. Em 2001, Fernando Sabino publicou as cartas trocadas entre os dois, no livro *Cartas perto do coração*, que traz o sugestivo subtítulo de «Dois jovens escritores unidos ante o mistério da criação», e, em 2002, a Rocco, editou *Correspondências: Clarice Lispector*, organizada por Teresa Montero, reunindo 129 cartas, do período de 1941 a 1977. Além disso, a correspondência de Clarice tem também contribuído para esclarecer dados de sua obra: a Professora Marlene Gomes Mendes baseou sua pesquisa para estabelecimento do texto da obra de Clarice, editada pela Rocco, em uma carta da escritora dirigida ao editor francês Pierre Lescure.

A correspondência ativa encontrada no arquivo de Clarice é bastante reduzida. E a passiva permite estabelecer diferentes arranjos, como amigos escritores ou intelectuais, amigos, críticos, leitores, leitores infantis, fãs, editoras, revistas, tradutores e outros.

Entre os amigos, destacamos as cartas com Lúcio Cardoso, Rubem Braga, Fernando Sabino, João Cabral de Melo Neto, Érico

Veríssimo e entre as vozes femininas, Bluna Vainer. Usando um critério bastante subjetivo, vamos apresentar hoje, alguns trechos de cartas que nos chamaram atenção.

Por meio da correspondência com Manuel Bandeira, fica evidente que Clarice Lispector também percorreu os caminhos da poesia:

Sabe que vou dar em livro, editado pelo Zélio Valverde, a minha antologia dos poetas bissextos? Sai a matéria já aparecida em *Autores & Livros* mais outros bissextos (Chico, Joel Silveira, Guilherme de Figueiredo, etc.). Se tivesse comigo aqueles poemas seus que você me mostrou um dia, incluiria você também. Quer me mandar algumas coisas? Você é poeta, Clarice querida. Até hoje tenho remorsos do que disse a respeito dos versos que você me mostrou. Você interpretou mal as minhas palavras. Você tem peixinhos nos olhos: você é bissexta: faça versos, Clarice, e se lembre de mim (Bandeira, 1945).

Por algum tempo, este comentário de Bandeira me intrigou. Onde estariam os versos de Clarice, pois no seu arquivo não há vestígios deles, como também nada encontramos nos arquivos de seus amigos. Não fiz uma pesquisa exaustiva para esclarecer este fato, mas foi elucidativa a leitura da crônica «O grilo flautista e o poeta Bandeira», de Carlos Drummond de Andrade, publicada no *Jornal do Brasil*:

Bandeira diz-me recear que suas opiniões literárias desestimulem a criação. Um dia Clarice Lispector mostrou-lhe dois poemas que tinha escrito. Ele examinou-os e sugeriu à autora que reunisse os dois em um só poema. Passado tempo, encontrou-se com Clarice e perguntou-lhe:

— Como vai a poesia?

— Nunca mais fiz versos, por causa do seu julgamento (23 de dezembro de 1980).

Na década de 40, Ribeiro Couto servia na Embaixada do Brasil em Portugal. Acompanhando a leitura de suas cartas, percebemos

que foi graças a ele, que Clarice conheceu intelectuais portugueses, como Natércia Freire, que lhe dedicou um poema e João Gaspar Simões, que vai escrever em 1950, o artigo «Clarice Lispector existencialista ou suprarrealista», no qual o escritor narra a impressão causada pela ficcionista, quando a conheceu em Lisboa.

Conheci Clarice Lispector uma noite, fugazmente, em Lisboa. Vinha do Rio de Janeiro e dirigia-se a Nápoles. Foi isto há uns cinco anos. Havia calor. Era verão. As janelas do quinto andar do prédio em que vivia Ribeiro Couto estavam abertas sobre as colinas de Lisboa. E Clarice Lispector entrou no salão onde a aguardávamos, como uma dessas imagens que já trazem em si o princípio do seu próprio desvanecimento: são tão belas que não podem durar. Impossível dizer de que cor eram os cabelos dessa imagem fluida. Não retive dela um único pormenor. Apenas sei que era bela e que a sua presença ficou para sempre naquele salão onde nunca mais entrei que não a visse (*A Manhã*, 1 de out. 1950).

Pela correspondência com João Cabral, sabemos que o poeta gostaria de ter iniciado as publicações da *Livro Inconsútil* (sua editora) com alguma «coisa» de Clarice. E em carta escrita em Sevilha, em 6 fevereiro de 1957 (CL cp. 80), comenta sua admiração pela romancista: «Você sabe perfeitamente que escreve a única prosa de autor brasileiro atual que eu gostaria de escrever. (...) Creio que nenhum romance brasileiro reli em minha vida, além do *Lustre* e dos de Zé Lins».

O conjunto das cartas encontradas em um arquivo nos permite também conhecer os problemas editoriais que os escritores encontram para publicar. Citaremos apenas alguns exemplos: João Cabral, em carta, comenta:

Que coisa é escrever literatura no Brasil. Eu creio que o melhor é não fazer mais nada. No Brasil, só se entende escrever em jornal. Daí essa coisa superficial, improvisada, fragmentária que é a literatura nacional. Às vezes fico pensando em certas coisas que eu gostaria de escrever:

ensaios (não artigos de jornal), viagens etc.; prosa, enfim. E de repente me lembro de que é muito pau isso de escrever e não publicar. Imediatamente desisto. Escrever poesia tem, pelo menos, a vantagem de que é possível sempre se fazer numa edição limitada, barata, e até mesmo mimeografada. Mas a prosa já sai mais cara e nem nós diplomatas podemos nos permitir o luxo de romance ou ensaio para amigos (Cabral, s/d).

E Clarice, em carta a Rubem Braga, fala de sua frustração diante da dificuldade de publicação:

Deixe eu explicar: quando escrevo uma coisa, vou me desgostando dela aos poucos, mas com alguma rapidez, e se não é logo publicada, minha vontade é não publicá-la mais, ou então, quando é publicada, sinto apenas mal-estar. Você dirá com razão: «se, passado um tempo, você mesma percebe que a coisa não merece publicação, então não publique». É certo. Mas acontece que coisa escrita e não publicada me dá muita frustração, sinto como moça que faz enxoval de casamento e guarda no baú. Antes casar mal que não casar, é horrível ver enxoval amarelecendo (Lispector, 14 de dezembro de 1956).

Para a publicação de sua obra, Clarice, contou principalmente com a ajuda de amigos, como Fernando Sabino e Rubem Braga, como se lê nas cartas encontradas em seu arquivo. Para que se tenha uma ideia da dificuldade de publicação, citamos trecho de carta de Clarice enviada a Simeão Leal, responsável pelo Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura. O livro do qual se fala é *Alguns contos*:

Desisti de lhe escrever há vários anos, sabendo, por experiências repetidas, que sendo pouco o seu tempo, eu não receberia respostas. O que explica por que enviei mensagens por amigos. (...) Acabo, porém de receber as provas do livro de contos (...) Há quatro anos os originais dos contos estão em suas mãos para serem publicados (Lispector, 10 de março de 1959).

Em dezembro de 1956, Clarice já havia desistido desta publicação, e diz que só veria seu livro em letra de forma, no dia em que tivesse dinheiro para pagar. E conclui: «E creio que chega de literatura» (Lispector, 14 de dezembro de 1956).

Para publicar a *Maçã no escuro*, Clarice também percorreu sua *via-crucis*: primeiro tentou a Civilização Brasileira, depois, Rubem Braga sugere a José Olympio, que a autora recusou. O livro acaba por ser publicado pela Francisco Alves, em 1961. Sobre este assunto, a escritora comenta, em carta de 14 de dezembro, enviada a Rubem Braga:

Não me surpreendeu a notícia do Enio da Civilização Brasileira «não decidir» sobre a publicação do livro, eu já tinha adivinhado pela demora em responder que ele não queria. Quanto a José Olympio, em primeiro lugar ele está prometendo publicar, mas no escuro: ele não leu o livro e é provável que depois de ler diga que não tem quando publicar pois as oficinas, etc., etc., Ora, me amola um pouco ficar implorando, pondo os outros em situação de ter que dar desculpas, ou lutando por uma causa que não me é particularmente simpática, isto é, por um livro que não adoro, e oferecendo de editora em editora e esperando o veredicto, e depois encabulada por ver os outros terem prejuízo.

A correspondência encontrada em um arquivo confirma o pensamento de Foucault, que nos diz:

A carta faz o escritor «presente» àquele a quem a dirige. E presente não apenas pelas informações que lhe dá acerca da sua vida, das suas atividades, dos seus sucessos e fracassos, das suas venturas ou infortúnios; presente de uma espécie de presença imediata e quase física (Foucault, 1992:124).

Há também no acervo de Clarice 84 trabalhos, entre originais, crônicas, artigos e traduções, sendo que a maioria não traz indicação de data. No que diz respeito à sua produção ficcional, temos

acesso somente ao datiloscrito de Água-Viva. Alexandrino E. Severino (1989), no seu artigo, «As duas versões de Água-Viva», informa que nos meses de julho e agosto de 1971, esteve em contato com Clarice Lispector, que lhe entregou os originais de Água-Viva, que na ocasião se chamava *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida, para ser traduzido. No arquivo, há uma carta do tradutor de Nashville, de 2 de junho de 1972. Ele assim se expressa:

Prezada amiga:

Não sei se ainda se lembra de mim. O ano passado tive o prazer de conhecê-la (...). Sei que é difícil responder a tanta carta que recebe e por isso não me surpreende não ter tido notícias suas. Guardo ainda o propósito de traduzir seu livro, *O Objeto*, como lhe disse, mas não sei até hoje o que fazer sobre ele. Não recebi qualquer notícia de sua publicação no original.

No artigo citado, o tradutor transcreve a resposta de Clarice: «Quanto ao livro interrompi-o porque achei que não estava atingindo o que eu queria atingir. Não posso publicá-lo como está. Ou não o publico ou resolvo trabalhar nele. Talvez daqui a uns meses eu trabalhe no *Objeto Gritante*».

Baseada nestas informações, o que possuímos no arquivo é uma das versões iniciais de Água-Viva, onde se pode ler, na folha de rosto, o título primitivo *Monólogo com a vida*, o segundo título *Objeto Gritante* e finalmente Água-Viva. O texto apresenta correções, cortes, substituições preciosas para se observar a busca da forma exata. O livro só seria publicado em 1973, bastante modificado.

Merece também destaque o manuscrito do conto «A bela e a fera», escrito em laudas da editora Artenova. Assim como uma coletânea de contos escritos entre 1940 e 1941, que, no entanto, encontra-se incompleta. No índice, estão listados 11 títulos, mas quatro não se encontram no dossiê.

Dentre eles, podemos observar o seguinte: o conto «Mocinha», que não é encontrado no dossiê, Clarice anota: «Esse conto

«Mocinha» (1940) anos depois, transformei ligeiramente e publiquei em *Laços de família*». Todos os contos têm pequenas correções ortográficas, feitas em sua maioria à caneta. Neste mesmo dossiê, encontra-se uma folha, na qual a autora escreve: «Em 1942 escrevi *Perto do coração selvagem*, publicado em 1944; este livro de contos foi escrito em 1940/1941, nunca publicados (os contos foram arrancados em 1941 mesmo)».¹

Sua produção não ficcional está melhor representada. Há originais datiloscritos, com emendas manuscritas, de várias de suas crônicas e entrevistas, e a cópia da conferência «Literatura atual no Brasil», pronunciada no Texas, em Brasília, Vitória, Belo Horizonte, Campos, Belém, Recife e São Paulo, que aparece transcrita, em parte, no texto «De uma conferência no Texas», e publicada em 2005, pela Rocco em *Outros escritos*.

O texto lido por Clarice Lispector, no Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, realizado em Bogotá, entre 24-28 de agosto de 1975, aparece em duas versões, uma em inglês, outra em português, no qual ela nos diz:

Eu tenho pouco a dizer sobre magia. Na verdade eu acho que nosso contacto com o sobrenatural deve ser feito em silêncio e numa profunda meditação solitária. A inspiração, em todas as formas de arte, tem um toque de magia porque a criação é uma coisa absolutamente inexplicável. Ninguém sabe nada a propósito dela. Não creio que a inspiração venha de fora para dentro, de forças sobrenaturais. Suponho que ela emerge do mais profundo «eu» de uma pessoa, do mais profundo inconsciente individual, coletivo e cósmico. Mas também é verdade que tudo o que tem vida e é chamado por nós de «natural» é, na verdade, tão inexplicável como se fosse sobrenatural. Acontece que tudo o que eu tenho a dar a vocês todos é apenas minha literatura. Alguém vai ler agora em espanhol um texto que escrevi, uma espécie de conto chamado «O ovo e a galinha», que é

¹ Para maiores informações sobre as primeiras publicações de Clarice Lispector consultar Gotlib (1995).

misterioso mesmo para mim e tem uma simbologia secreta. Eu peço a vocês para não ouvirem só com o raciocínio porque, se vocês tentarem apenas raciocinar, tudo o que vai ser dito escapará ao entendimento. Se uma dúzia de ouvintes sentir o meu texto, já me darei por satisfeita. E agora, por obséquio, ouçam «O ovo e a galinha».

Há ainda farto material que serviu de subsídio para a autora de *Perto do coração selvagem* escrever suas colunas direcionadas aos cuidados do lar, dos filhos e conselhos sobre moda. A primeira delas foi para a coluna «Entre mulheres», da revista *Comício*, onde ingressa a convite de Rubem Braga, em 1952, usando o pseudônimo Teresa Quadros; com o pseudônimo de Helen Palmer, vai assinar, entre 1959 e 1961, uma seção feminina intitulada «Feira de Utilidades», publicada no *Correio da Manhã*. Nesta coluna, aborda temas femininos, como: cuidados com o seu bebê, receitas para você, como cuidar da sua pele. Paralelamente, será a *ghost-writer* da atriz Ilka Soares, na coluna «Só para mulheres», do jornal *Correio da Manhã*.

Olga Borelli diz que Clarice detestava discutir sua obra com especialistas e, em entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna e a Marina Colasanti, afirma que a crítica interfere em sua vida íntima, inclusive as elogiosas. Apesar desta postura em face da crítica, encontramos em seu arquivo farto material neste sentido. São mais de cinquenta textos, sendo sua maioria produção de origem estrangeira, em tradução, apresentando correções manuscritas da titular. Nesta série, encontramos ainda a tradução para o francês do conto «Mistério em São Cristóvão» e «Uma galinha», a primeira realizada por Georgete Tavares Bastos e a segunda por Pierre Furter. Há também a tradução para o inglês de «Os desastres de Sofia», feita por Elizabeth Lowe, e para o italiano, foi traduzido o conto «Uma galinha», por Mario Nati e o capítulo «A tia» de *Perto do coração selvagem*. Neste documento, há a seguinte observação de Clarice: «Traduzido por Ungaretti e por mim».

Acompanharam seu arquivo 16 quadros pintados pela romancista, quase todos com título, inscritos no próprio campo pictorial, quando o normal é estar em outro local. Seus títulos são: *Explosão*, *Luta sangrenta pela paz*, *Ao amanhecer*, *Raiva e [reintificação, Sem sentido]*, *Escuridão e luz: centro da vida*, *Pássaro da liberdade*, *Tentativa de ser alegre*, *Cérebro adormecido*, *Gruta*, *Medo*, todos de 1975 e *Eu te pergunto por quê?* e *Sol da meia-noite*, de 1976, e dois sem título, sendo um sem data e o outro de 1975. Durante muitos anos, estes quadros não puderam ser consultados. Em setembro de 2009, o Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro, inaugurou a exposição *Clarice pintora*, divulgando este material. De acordo com o depoimento de Tania Kaufman, irmã de Clarice,

a pintura era uma relação puramente doméstica nascida do desejo de se expressar e para a escritora: «O que me <descontra>, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, <quadros> a ninguém (...) Acho que o processo criador de um escritor e do pintor são da mesma fonte» (Borrelli, 1981:70).

Dois destes quadros aparecem descritos em *Um sopro de vida*: «Estou pintando um quadro com o nome de <Sem sentido>. São coisas soltas —objetos e seres que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura» (Lispector, 1978:38).

O outro quadro é «Gruta»:

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar deste modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira —Pinho de riga é a melhor— e prestar atenção às suas nervuras (...) a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco —mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleireira loura no meio de estalactites de uma gruta (Lispector, 1978:50).

A descrição de *Medo*, feita pela própria Clarice, aparece transcrita no livro de Olga Borelli:

Pintei um quadro que uma amiga me aconselhou a não olhar porque me fazia mal. Concordei. Porque neste quadro que se chama Medo eu conseguia pôr pra fora de mim, quem sabe se magicamente, todo o medo-pânico de um ser no mundo.

É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escuro e no meio uma nervura vermelha, preta e de amarelo-ouro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de alívio. Faz mal olhar este quadro (1981:57).

Pelo exposto, podemos concluir que os arquivos são importante fonte para estudos literários, históricos e culturais. O desvendamento destes documentos permite ao estudioso lançar um novo olhar sobre conceitos preestabelecidos. A correspondência e todo o material que constitui os documentos de processo são importantes para o estudo da criação literária e reafirmam o conceito de que produto artístico é fruto do trabalho de seu criador.

O desvendar de um arquivo se dá no momento em que começa a haver uma preocupação com a preservação da memória e com a circulação dos saberes, como diz Barthes. O material de arquivo leva-nos a pôr em discussão conceitos, como a passagem da esfera pública à privada, o acesso democrático ao conhecimento e a uma reinterpretação de uma cultura. Não mais o monopólio dos primeiros tempos, quando os arquivos eram confiados aos arcontes, que eram responsáveis não só pela sua segurança física, mas «cabiam-lhe também o direito e a competência hermenêuticos» (Derrida, 2001:12-13).

Referências

- Bandeira, Manuel (23 de novembro de 1945), «Carta», Rio de Janeiro.
_____ (10 de março de 1959), Washington.
- Boreli, Olga (1981), *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Cabral de Melo Neto, João (s/d), «Carta».
- Derrida, Jacques (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (Claudia de Moraes Rego, trad). Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Foucault, Michel (1992). «A escrita de si», in *O que é o autor?* Lisboa: Passagens.
- Gotlib, Nádia Battella (1995), *Clarice: uma vida que se conta*, São Paulo, Ática.
- Lispector, Clarice (14 de dezembro de 1956), «Carta», Washington.
_____ (1978), *Um sopro de vida*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
_____ (1991), Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som.
- Nunes, Benedito (1988), «Nota filológica», em Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, Paris, Association Archives de la Littérature Latino-Américaine/Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.
- Severino, Alexandrino E. (1989), «As duas versões de Água-Viva», *Remate de Males* (9), p. 115-118.

O Arquivo-Museu de Literatura Brasileira: trajetória, práticas e desafios dos arquivos pessoais de escritores

Luis Felipe Dias Trotta

A história do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira

O Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) é um dos setores da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), vinculada ao Ministério da Cultura do governo federal do Brasil. Sua criação ocorreu por iniciativa ao bibliófilo e escritor Plínio Doyle, amigo pessoal de Américo Jacobina Lacombe, então presidente da Casa de Rui Barbosa. De 1964 a 1998, Dr. Plínio, como era chamado, promoveu em sua casa encontros literários todos os sábados — e que por isso foram chamados de Sabadoye. Estes eventos contavam com a presença de vários escritores brasileiros e alguns estrangeiros convidados, como o poeta espanhol Manuel Augusto Garcia Viñolas, diretor da Revista Cultura Brasileña, o escritor português Álvaro Manuel Machado, entre outros.

No início da década de 1970, em um encontro do Sabadoye, o escritor Carlos Drummond de Andrade, Plínio e outros presentes, aventaram a ideia de criar um arquivo e um museu para a literatura brasileira, sugestão que teve bastante repercussão no grupo. Drummond chegou a publicar no Jornal do Brasil que desejava ver um museu dedicado ao «ofício da palavra». Assim, em 1972, depois de algumas iniciativas administrativas, foi criado o chamado AMLB,

vinculado à Fundação Casa de Rui Barbosa. Destaco que, de acordo com o historiador Boris Fausto, este período coincide no chamado «milagre econômico brasileiro», que se estende de 1969 a 1973, tempo que também corresponde ao auge da ditadura militar.

A Fundação Casa de Rui Barbosa, no entanto, também conta com outros setores, como um museu-casa tombado pelo poder público, os arquivos histórico e institucional, a biblioteca infantil Maria Mazeti, uma biblioteca de Obras Gerais, a biblioteca pessoal de Rui Barbosa, um serviço de restauração de documentos, um jardim histórico, um mestrado em Memória e Acervos e um setor de pesquisa ligado a áreas de interesse de Rui Barbosa como política, linguística, cultura, entre outros.

A peculiaridade do AMLB se encontra no fato de ele ser ao mesmo tempo um arquivo e um museu voltados para a custódia de documentos e objetos ligados à área literária. Embora haja no Brasil várias instituições que guardam arquivos de escritores ligados à literatura, elas geralmente são dedicadas a um único escritor, no formato de casa-museu como no caso da casa do escritor Jorge Amado na Bahia ou são instituições que guardam arquivos de escritores, mas também acervos de políticos como no caso do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas ou de acadêmicos e artistas, como o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) na USP. O AMLB se caracteriza por ser um setor que conta com o acervo de vários escritores e é dedicado exclusivamente à literatura.

Convém lembrar, porém, que o termo «literatura», pode significar e englobar muitas coisas e mesmo as discussões na área parecem não chegar a uma definição última. De entendimento geral, os arquivos literários de escritores acolhem crônicas, poesias e contos, mas também o setor também recebe arquivos de autores que trabalham com letras de música, roteiros de cinema e televisão, peças de teatro, entre outros. O universo da literatura, assim, é muito vasto e o AMLB procura dar conta dessa riqueza do termo. Procura-se, no entanto, privilegiar escritores de ficção e com

atuação na imprensa, sem excluir a possibilidade de se estar aberto para outros ramos das atividades literárias.

Administrativamente, o setor iniciou-se como «Arquivo-Museu de Literatura», se transformando em «Centro de Literatura Brasileira» (CLB) em 1989, para finalmente, em 1990, após uma reforma na Administração Pública Federal, se transformar no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Seu primeiro chefe foi o próprio fundador, Dr. Plínio Doyle, que ocupou o lugar de 1972 a 1990.

Os escritores

As primeiras doações de arquivos chegaram por meio de Plínio Doyle que, nas reuniões do Sabadoyle, pedia aos escritores presentes que doassem os documentos que possuísem, fossem deles próprios ou de terceiros. Assim, muitos arquivos foram recebidos, e também documentos avulsos que posteriormente formaram as coleções, que são conjuntos de documentos de uma pessoa mas que não constituem arquivos propriamente ditos.

O acervo do AMLB foi crescendo e ainda hoje recebe arquivos pessoais doados pelos dos próprios escritores em vida ou doados por amigos ou familiares após o falecimento. Atualmente o AMLB conta com 149 arquivos de autores, também chamados de titulares, e diversas coleções. Ressalta-se que a chegada de novos acervos é realizada por meio de doações e a instituição não compra mais nenhum arquivo, embora já o tenha feito no passado.

Um dos maiores acervos é o de Carlos Drummond de Andrade, que conta com mais de doze mil documentos, mas o setor também guarda arquivos menores como o dos escritores Otto Maria Carpeaux e Murilo Mendes que contam apenas com algumas dezenas de documentos. A maioria dos arquivos, no entanto, é considerado de médio porte, dos quais o arquivo de Clarice Lispector está inserido.

Sobre as escolas literárias dos autores, há bastante dificuldade de realizar um levantamento sobre isso. A empreitada é por demais

complexa, dada a vinculação das obras de um autor a mais de uma escola. No entanto, por meio de um recorte geracional, podemos afirmar que o AMLB conta com titulares de correntes literárias bastante significativas e entre elas se destacam simbolistas como Cruz e Souza, Tasso da Silveira e Silveira Neto e parnasianos, como Manuel Bandeira. A maior parte, no entanto, é de Modernistas da 1ª, 2ª e 3ª geração, contando também com escritores regionalistas como Dalcídio Jurandir, que retrata o norte brasileiro e Simões Lopes, representantes do Sul, e alguns escritores experimentais como Vitor Giudice, com seu realismo fantástico. Do expoente do Modernismo brasileiro, Mário de Andrade, no entanto, temos apenas algumas cartas presentes em arquivos de outros literatos. Salienta-se que a maior parte dos escritores é do estado do Rio de Janeiro, com quarenta titulares, e de Minas Gerais, com vinte e dois. Há também quatro titulares exclusivos do século XIX, quarenta nascidos no século XIX e falecidos no século XX e os outros cento e cinco restantes, inteiramente do século XX (Sophia, 2017).

No que se refere à presença de escritores estrangeiros, procurou-se focar na natureza exclusivamente brasileira do arquivo. Há, no entanto, autores que nasceram em outros países mas fizeram carreira como brasileiros e produziram literatura no Brasil, como Luís Viana Filho nascido na França, Sílvio Miraglia na Itália, Corina Coaraci nos EUA; José Geraldo Vieira em Portugal, Leon Eliachar no Egito, Otto Maria Carpeaux na Áustria e Clarice Lispector, na Ucrânia.

Salienta-se que nem todos os titulares eram escritores de formação (Vasconcellos, 2012), sendo que muitos deles eram professores, advogados, servidores públicos entre outros, de modo que em seus arquivos pessoais quase sempre constam documentos resultantes dessas atividades secundárias. Também é bom destacar que muitos destes escritores participavam de agremiações literárias. O pertencimento a tais agremiações, cujo objetivo é o cultivo da língua e da literatura nacionais, significou um importante espaço de formação e de sociabilidade na formação dos intelectuais literatos,

definindo identidades e percursos. Dentre esses coletivos, destacam-se a Academia Brasileira de Letras (ABL), o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e o Pen Clube do Brasil. Academias literárias localizadas em diferentes estados e municípios também se constituem em relevantes espaços de encontro. Algumas delas são: Academia Mineira de Letras, Academia Paulista de Letras, Academia Fluminense de Letras, Academia Cearense de Letras, Academia Piauiense de Letras, entre outros (Sophia, 2017:138).

Alguns dos arquivos de maior projeção são os de Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Manuel Bandeira, Pedro Nava, Vinícius de Moraes entre outros. Como curiosidade, temos arquivos de dezenove titulares mulheres como Clarice Lispector, Zora Seljan, Maria Clara Machado etc, dois escritores negros como Cruz e Souza e Machado de Assis e três assumidamente homossexuais como Caio Fernando de Abreu, Lúcio Cardoso e Walmir Ayala. Adiciono que as atividades literárias mais frequentes entre os escritores são romances, poemas, contos e crônicas.

O mundo dos arquivos pessoais

Para lidar com um universo arquivístico tão vasto, é necessário não apenas compreensão sobre literatura e sobre os autores, mas também conhecimento técnico de tratamento de arquivos pessoais, o que envolve manuais, normas de descrição, práticas institucionais e planos de trabalho muito bem definidos.

Em geral, o universo dos arquivos costuma se dividir em dois grandes grupos: Os arquivos públicos e os privados. Falando de modo bem genérico, os públicos se referem a arquivos nacionais ou federais, estaduais e municipais que guardam documentos relacionados com a administração pública e, em menor grau, com a cultura e a memória. Já os privados se referem principalmente aos de instituições privadas e ao documentos produzidos nessa esfera.

Desta grande divisão, há uma outra que muitas vezes confunde o senso comum, que é a diferença entre arquivos institucionais e arquivos pessoais. Um arquivo privado pode se referir a documentos institucionais de uma empresa ou arquivos de uma pessoa em particular. Já um arquivo público, em geral, guarda documentos institucionais, mas também pode guardar documentos pessoais tornados públicos por se tratarem de arquivos de importância para a sociedade. Neste caso, estes documentos deixam de ser apenas arquivos privados pessoais e passam a ser arquivos privados pessoais tornados públicos.

O AMLB se caracteriza por ser um arquivo-museu mantido pelo poder público e que custodia documentos de natureza cultural. Estes documentos eram originalmente privados pessoais, mas após um processo de institucionalização, foram abertos ao acesso público. Trata-se de uma iniciativa bastante significativa, pois de acordo com a pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa, Lúcia Velloso Oliveira, no Brasil, dos cerca de 5.600 municípios brasileiros, menos de dois por cento (cerca de oitenta), possuem arquivos municipais (Oliveira, 2013). A realidade arquivística brasileira, no que tange a arquivos institucionais, portanto, é muito fragmentária. Se esse panorama é tão sofrível no que se refere aos documentos produzidos pela Administração Pública, quando nos referimos aos arquivos pessoais, a situação ainda é mais problemática. Falando de forma genérica, o país não conta com arquivos públicos que tenham estrutura suficiente para receber também arquivos de personalidades importantes de sua história e de sua cultura, de modo que a memória e o patrimônio brasileiros muitas vezes se perdem sem uma infraestrutura adequada para acolher estes documentos. Isso não quer dizer, no entanto, que este tipo de acervo não tenha tido, no decorrer da história do país, um lugar próprio para custodiá-los. No Brasil, muitas vezes, o que hoje entendemos como arquivos pessoais, foram e ainda são guardados e preservados muitas vezes em universidades, museus, centros de memória e, em alguns casos, por igrejas.

A professora e historiadora Luciana Heymann (2009:43) afirma que quando falamos de arquivos pessoais, é importante lembrar que este é um conceito relativamente recente na Arquivologia, datando do início do século XX. Durante muito tempo, o que hoje se entende por este termo, era compreendido pela reunião de manuscritos de origem privada e considerado como documentos históricos, sendo acolhidos por bibliotecas e museus. Não eram, portanto, interpretados e descritos como material de arquivo.

Do ponto de vista da ciência arquivística, os arquivos pessoais sempre tiveram presença tímida neste universo. Essa situação começou a mudar, em parte, por conta das transformações ocorridas nos cenários intelectuais da ciência histórica, onde a partir da escola dos Annales, passa-se de uma História preocupada com grandes personagens da História Política para um olhar sobre os pequenos personagens e sobre aspectos da cultura, o que fez com que arquivos pessoais comesçassem a ganhar gradual importância como fontes históricas (Vianna, Lisovsky e Sá, 1986:63). Segundo a arquivista Regina da Luz Moreira (1990:3), foi somente na segunda metade do século XX que os arquivos pessoais receberam um tratamento técnico na Arquivologia, no ano de 1950, durante o I Congresso Internacional de Arquivos.

No que se refere à técnica arquivística, este tipo de arquivo apresenta diversos desafios metodológicos, conceituais e de tratamento, principalmente com relação aos conceitos mais usuais da Arquivologia, fortemente embasados nos arquivos institucionais e cujos documentos seguem critérios mais ou menos fixos e padrões pré-estabelecidos por princípios da Diplomática documental. Além disso, no tratamento de documentos institucionais, segue-se princípios há muito consagrados na Arquivologia, como o princípio de proveniência ou de respeito aos fundos, que sugere que os documentos sejam agrupados de acordo com o fundo que lhes deu origem e não devem ser desmembrados. Outrossim, documentos institucionais também trariam consigo características

como *imparcialidade, autenticidade, naturalidade, inter-relacionamento e unicidade* (Duranti, 1994).

Tais elementos são bastante difíceis de serem aplicados ou percebidos em documentos presentes nos arquivos pessoais, uma vez que eles apresentam várias peculiaridades, o que os faz serem considerados muitas vezes «fronteiras da Arquivologia», pois pessoas não possuem estruturas organizacionais que possam ser refletidas em um arranjo de forma tão simples (Lopez, 2003). Também, documentos produzidos no âmbito privado muitas vezes são carregados de informalidades e ausência de estruturas fixas, o que dificulta de a identificação da natureza dos documentos e até mesmo de seu conteúdo. Igualmente, os arquivos pessoais sob a guarda de instituições públicas não passam pelas tradicionais fases dos arquivos institucionais —«correntes, intermediários e permanentes». Eles já nascem permanentes, o que implica em diversos cuidados acerca de sua preservação.

Destaco que, para a Arquivologia, arquivos pessoais não se referem a arquivos de qualquer pessoa, mas sim de pessoas cuja contribuição artística, intelectual ou científica teve algum destaque ou relevância e, por interesse cultural, foram institucionalizadas em uma instituição arquivística e estão abertos para consulta e pesquisa pública.

As práticas do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira

Todas essas questões que se colocam acerca dos arquivos pessoais demandam dos arquivistas constantes desafios técnicos e metodológicos. No que se refere ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, o processo que vai do recebimento destes arquivos pela instituição até a sua efetiva disponibilização para o público, é relativamente complexo. O percurso começa com a manifestação de vontade de doação de acervo por parte do titular ou de seus familiares e passa

por diversas etapas até a produção de seu inventário. Toda a sequência segue passos muito bem definidos e descritos no Manual de Procedimentos do AMLB (2009).

Quando um algum autor ou familiar propõe doar um arquivo à FCRB, é formada uma comissão de avaliação dos documentos interessantes à instituição. Ao ingressar no AMLB, os documentos passam por uma espécie de triagem, onde são avaliados, organizados, arranjados e posteriormente inventariados. Neste percurso, é possível que alguns documentos sejam desconsiderados por não estarem relacionados com a obra do autor. O inventário e a descrição dos documentos seguem a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (Nobrade). Também se busca junto à família informações complementares para compreender um pouco mais da biografia do autor, de modo que possamos entender os motivos que levaram o titular a constituir seu acervo, pois a construção de um fundo pessoal não pode, efetivamente, ser desconectada dos objetivos que seu titular tinha para ele, o que nos obriga a compreender melhor a sua própria biografia (Bertonha, 2007). A posse dessa informação auxilia na identificação das funções que o titular exercia na vida e consequentemente na construção de um arranjo para o arquivo. Em resumo, podemos indicar que as principais etapas de um tratamento de acervo é: a) Conhecimento da biografia do produtor do acervo e entrevista com familiares. b) Separação dos documentos pelo gênero e pela espécie. c) Higienização. d) Identificação dos documentos. e) Elaboração do arranjo. f) Separação e ordenação dos documentos. g) Implantação do Código de Referência. h) Descrição dos documentos e desenvolvimento do instrumento de pesquisa. i) Disponibilização para acesso.

Destaco que essas atividades não são exclusivamente físicas, pois o tratamento documental de um arquivo demanda extensa atividade intelectual que norteia sua organização, como por exemplo, a análise dos documentos quanto à sua forma, origem funcional e conteúdo, identificação do gênero literário, entre outros. Já

as atividades físicas se referem à colocação dos documentos nas galerias, estantes ou caixas, seu empacotamento, fixação de etiquetas, etc. (Paes, 2005:123).

Pode-se dizer que o arranjo documental é praticamente o «esqueleto» do arquivo, pois é a partir dele, que toda organização documental ganha corpo. Durante muito tempo, o AMLB seguiu um arranjo baseado em grandes séries tipológicas principais: *Correspondência pessoal, correspondência familiar, correspondência de terceiros, produção intelectual, produção intelectual de terceiros, documentos pessoais, documentos diversos, produção na imprensa, iconografia e documentos suplementares*. Este sistema de arranjo por tipologia, no entanto, passou por uma revisão devido a algumas críticas do ponto de vista da técnica arquivística e hoje o AMLB fez uma atualização fundamentada no arranjo funcional, cujas séries são baseadas nas funções que o autor teve ao longo de sua vida, passando a acolher as séries: *identificação pessoal, leituras de interesse pessoal, organização financeira, relações de sociabilidade, formação acadêmica, atividades literárias, atividades políticas etc.*

Os documentos geralmente são acondicionados em uma capa de papel neutro chamada de dossiê, recebendo um código e que é solicitado pelo pesquisador. Os arquivos são acondicionados em uma área de guarda no subsolo do prédio, que conta com um sistema de controle de temperatura, umidade e de prevenção de incêndio.

Destaco que o conteúdo dos arquivos pessoais é sempre muito amplo e dentro destes fundos encontra-se quase todos os gêneros documentais arquivísticos como documentos textuais, audiovisuais, sonoros, cartográficos, iconográficos, digitais, micrográficos, filmográficos, sendo que os mais comuns são os textuais e os iconográficos. Dentre esses vários gêneros, as espécies documentais que mais se destacam são cartas, originais de romances e textos e documentos pessoais.

Do ponto de vista literário, sempre é de grande importância termos os documentos que caracterizam as diferentes versões de

obras consagradas, como esboços, minutas, rascunhos, originais, matrizes, negativos, pois muitas vezes estes documentos ajudam a traçar a genética do texto. Ressalto também que o AMLB possui diversas obras de arte como pintura a óleo, guache, aquarela, nanquim, sanguínea e carvão que são obras de autores como Cornélio Pena, Sílvio Leitão da Cunha, Clarice Lispector e Antônio Fraga.

No acervo museológico, o setor conta com cerca de mil e quatrocentos peças museológicas que incluem objetos pessoais, mobílias e prêmios literários como prêmio Machado de Assis (ABL), Prêmio Jabuti entre outros. Aqui, o prestígio do titular é que determina, muitas vezes, a possibilidade de estendê-lo de modo a abarcar alguns livros significativos, objetos e, no limite, até móveis (Camargo, 2009).

Salienta-se que embora a maioria dos arquivos sejam constituída por documentos em papel, o AMLB possui também sob sua guarda um fundo inteiramente digital, o arquivo de Rodrigo de Souza Leão, que está armazenado no *storage* da FCRB. Ele foi criado totalmente em ambiente eletrônico e assim se mantém ainda hoje.

Uma questão sensível que se coloca no tratamento dos arquivos pessoais realizados pelo setor e também uma dificuldade à parte, é com relação aos elementos jurídicos que envolvem as informações presentes nestes documentos. Estes possuem algumas peculiaridades tanto no que se refere aos direitos autorais das obras — algumas delas inéditas — quanto no que diz respeito à informações privadas e de intimidade que estão protegidas por lei. Assim, todo acervo passa por uma triagem para identificações de documentos sensíveis, de modo que ainda hoje o AMLB conta com alguns documentos que foram reservados a pedido da família. Isso ocorre porque diferentemente de arquivos institucionais, os arquivos pessoais fazem parte do mundo privado e, portanto, excluídos da esfera pública. Não foram criados e pensados para serem organizados e expostos (Oliveira, 2013:30). Os arquivos pessoais, assim, constituem um desafio no universo arquivístico tanto no que se refere ao

seu tratamento quanto no que se refere às legislações que incidem sobre as informações ali presentes. Outra dificuldade que se apresenta é o fato de existir muitos arquivos a serem trabalhados para uma equipe limitada de mão de obra. O setor, portanto, ainda conta com uma grande quantidade de acervos não trabalhados e que certamente guardam documentos preciosos, constituindo infindável material de pesquisa ainda a ser descoberto e explorado.

Além das atividades de organizar arquivos e inventariá-los, o setor também realiza exposições literárias, séries acadêmicas, cursos e exposições externas. Também estabelecemos vínculos com outras instituições para trabalhos afins como o Instituto Moreira Sales na Gávea, a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), entre outros.

Pesquisadores

No que se refere aos usuários e à pesquisa, o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira recebe uma média de 10 pesquisadores por mês e de 120 ao ano. São pessoas de todas as formações acadêmicas, mas principalmente alunos e professores da Pós-Graduação e dentre eles, encontramos pesquisadores das áreas de Letras, História, Antropologia, Sociologia e de Ciências Humanas em geral, e também de escritores e cineastas, que nos procuram para realizar documentários. Há também a presença de muitos pesquisadores estrangeiros de países como México, Argentina, Cuba, Venezuela, Holanda, Alemanha, França, Estados Unidos entre outros.

A consulta é livre a qualquer um, sendo necessário o agendamento prévio. A reprodução da imagem dos documentos, no entanto, depende dos direitos autorais referentes à obra (o que não se aplica no caso de transcrevê-los). Os que não estão em domínio público, necessitam de autorização dos herdeiros dos direitos do titular. No Brasil, o domínio público ocorre quando se transcorreu

70 anos após a morte do autor e depois deste tempo, é livre a reprodução. Atualmente temos vinte e dois arquivos nesta condição. Os acervos mais consultados são os de Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector e Manuel Bandeira, que possuem uma sólida projeção internacional.

Cultura e memória

Ao longo de seus quarenta e seis anos de existência, o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira se consolida na cidade do Rio de Janeiro e no cenário institucional brasileiro como um lugar que contribui enormemente com a cultura brasileira. Sua função precípua é a preservação da memória e do patrimônio literário brasileiro e seus arquivos contribuem para a divulgação da língua portuguesa e dos escritores brasileiros. As pesquisas que nele são desenvolvidas, multiplicam a compreensão da trajetória da sociedade brasileira em suas várias dimensões.

No universo das políticas públicas de arquivos, é preciso admitir que a gestão de arquivos institucionais da Administração Pública é fundamental para o funcionamento adequado do Estado e para a preservação da História, da memória e do patrimônio nacionais. Contudo, arquivos privados de pessoas de grande renome na cultura, nas artes e nas ciências também se mostram parceiros estratégicos neste processo. De muitas maneiras, o contato com arquivos pessoais é uma sensação única, pois estes nos revelam a vida privada dos produtores desses arquivos, permitindo-nos uma compreensão da própria sociedade a partir da análise realizada nesse conjunto documental (Silva, 2015:17).

O arquivista Theo Thomassem (2006), em um trabalho que discorre sobre a ciência arquivística, afirma que os arquivos funcionam como memória dos produtores de documentos e da sociedade de forma geral. Tantos os produtores de documentos públicos quanto

privados mantém registros para lembrar ou para serem lembrados. Eles precisam de suas memórias individuais e organizacionais para que possam manter sua capacidade de serem entendidos e de documentar a própria história.

A questão da memória, no entanto, é um tema que merece aprofundamento, pois como afirma o arquivista José Maria Jardim, diversos termos tendem a ser associados à ela: resgate, preservação, conservação, registro, seleção etc. O termo parece visualizado sobretudo como dado a ser arqueologizado e raramente como processo e construções sociais (Jardim, 1995). Nesse aspecto, é importante salientar que os arquivos pessoais de escritores não são um «reflexo» da vida do autor, pois a construção da memória é seletiva e também enfrenta um processo de «negociação» para conciliar memória coletiva e memória individual (Pollak, 1989). Ao longo de suas vidas, documentos são selecionados, descartados ou volitivamente guardados por uma miríade de interesses do autor, de modo que se pode afirmar que os arquivos pessoais são quase sempre «aquilo que sobrou» dentro de um universo documental muito maior.

É importante destacar que o papel de preservação da memória que um arquivo pessoal pode cumprir só ganha materialidade quando de sua institucionalização, que é o que faz um arquivo pessoal entrar numa outra dimensão de sua existência, onde ao lado de sua realidade material, coexistem aspectos simbólicos, patrimoniais e de memória e é este movimento que legitima o arquivo em relação à sociedade (Oliveira, 2013:37). A institucionalização é um meio que possibilita a circularidade do arquivo e sua abertura a várias narrativas que se podem construir a partir dos seus usos pela sociedade. Sobre esses vários usos dos arquivos pessoais, a arquivista Ana Maria Camargo afirma que

em lugar de material inerte, os arquivos aparecem como que dotados de vida própria, promovendo uma determinada versão dos fatos e se impondo aos que deles se aproximam. Sua preservação em organismo de

custódia chega a ser entendida como uma espécie de filiação ou adesão às causas defendidas pelas coletividades ou pelos indivíduos imediatamente responsáveis pela acumulação dos documentos. Tal hipótese é reforçada pela prática, comum entre os arquivistas, de transferir os atributos dos organismos produtores para os arquivos, tornando cada vez mais difundida a maneira imprópria de nomeá-los: arquivos literários, feministas, religiosos, sensíveis, operários militares, científicos, repressivos e tantos outros. Poderíamos afirmar, no entanto, que os documentos de arquivo não se definem por si, nem têm existência autônoma: o que os caracteriza é o elo de pertencimento ou derivação que mantêm para com a pessoa física ou jurídica que lhes deu origem (Camargo, 2015:111).

Dessa forma, os arquivos pessoais de escritores permitem resgatar não somente o processo de construção de uma obra literária, mas também entender o contexto nos quais essas obras são construídas, resgatando detalhes e informações ocultas do grande público.

Não devemos pensar, no entanto, que o processo de institucionalização dos arquivos pessoais é uma atividade neutra e desinteressada (Cook, 1997). Neste processo, entrecruzam-se diversos interesses tanto da família, no sentido de monumentalização de seu parente, quanto da instituição que o acolhe, a quem interessa se constituir como uma referência na sua área. Assim, a institucionalização destes acervos numa instituição pública sempre transforma os documentos numa espécie de monumentos da memória coletiva, para usar o termo do historiador Jacques Le Goff, com todos os conflitos e divergências que isso acarreta.

O futuro

Tendo em vista o fato de estarmos na Era da sociedade da informação, esse período impõe desafios a todas as instituições que

trabalham com arquivos. Vivendo num mundo de transição, as instituições brasileiras têm se mobilizado no sentido de digitalizar diversos documentos, de modo a possibilitar o acesso remoto, democratizando seus usos e ampliando as possibilidades de pesquisa. O AMLB conta com doze fundos total ou parcialmente digitalizados, como os de Cruz e Souza, Gonzaga Duque, Salvador de Mendonça, José de Alencar, entre outros. Nem todos, no entanto, estão acessíveis para acesso remoto por questões de direitos autorais.

Essas iniciativas são o resultado das transformações tecnológicas que a comunidade global vem sofrendo nos últimos anos, alterando de forma profunda a natureza de diversos serviços. Dessa forma, tendemos a concordar com a arquivista Lúcia Velloso de Oliveira quando afirma que

as inovações tecnológicas de informação e comunicação, em especial o ambiente WEB provocam nos serviços arquivísticos uma ampliação de suas perspectivas, para além de seus depósitos e salas de consulta. Inserem-se nesse contexto os usuários tradicionais e ocasionais destes serviços, com expectativas e demandas inerentes à contemporaneidade (Oliveira, 2006:55).

Ressalta-se que o processo de digitalização exige grande investimento por parte da instituição, que deve disponibilizar *scanners* de alta qualidade, um servidor que irá manter os documentos e um sítio eletrônico constantemente atualizado. Este tipo de trabalho também demanda enorme esforço por parte dos arquivistas, pois, ao contrário da ilusão que se propaga atualmente, o uso de sofisticadas bases de dados e a digitalização «selvagem» de documentos de arquivo —e sua consequente disponibilização na internet—, embora sejam demandas reconhecidas, não são capazes de, por si só, promover o acesso à informação. Por trás, invisível aos olhos dos usuários, faz-se necessário o esforço dos arquivistas para

contextualizar adequadamente os documentos em relação à sua origem, garantindo que o vínculo entre os itens de um mesmo fundo seja (re)estabelecido e os documentos sejam dotados de sentido (Campos, 2013).

A digitalização dos documentos e sua consequente disponibilização faz com que o universo de usuários dos arquivos se amplie. Esse movimento abre os fundos para o interesse de historiadores, genealogistas, sociólogos, jornalistas e os produtores culturais. Cada uma destas categorias de usuário possui uma demanda distinta e a crescente visibilidade desses arquivos no cenário da WEB, com a disponibilização on-line de seus instrumentos de pesquisa, amplia esse universo de categorias e diversifica-se as questões de interesse (Oliveira, 2008).

No campo acadêmico, os arquivos pessoais são cada vez mais utilizados, tanto como fonte quanto como objeto de pesquisas em diversas áreas do conhecimento. Além disso, cabe ressaltar que o estudo sobre esta categoria de patrimônio é pouco explorado, correspondendo a uma bibliografia bastante escassa. Inclusive, as leis referentes a esses arquivos também são recentes (Svicero, 2013).

No campo legislativo, no Brasil, o cenário arquivístico conta com legislações específicas, como a lei 8.159 que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e a Lei 12.527, chamada de Lei de acesso à informação, que na prática, obriga as instituições públicas a fornecerem informações solicitadas pelos cidadãos. No ano de 2018, foi aprovado pelas duas casas legislativas, um projeto de lei sobre proteção de dados pessoais e diz respeito não somente aos dados que as pessoas deixam na internet e aos usos que se faz deles, como também às informações presentes nos arquivos privados pessoais. Essas três leis juntas, possuem grande amplitude sobre os arquivos pessoais sob custódia de instituições públicas e privadas que guardam acervos.

Podemos dizer que os arquivos pessoais, portanto, sempre apresentarão tensões entre o público e o privado; essa tenção, no

entanto, é um dos elementos que caracteriza a riqueza deste universo documental e o que permite variadas possibilidades de pesquisa e intercâmbio de ideias. Apesar de serem os registros produzidos por uma pessoa, tais documentos representam os coletivos nos quais as pessoas estão imersas, sejam eles a classe social, a nacionalidade, o estado, a raça ou etnia, a orientação sexual, a profissão, o viés político, entre outros, de modo que estes arquivos, além de contribuir para a pesquisa científica e acadêmica, muitas vezes ajudam a consolidar uma memória coletiva e uma identidade cultural (Assmann, 1988).

Por fim, um dos desafios que se coloca para o futuro dos arquivos pessoais é a transição de uma civilização baseada no papel para uma baseada em dados eletrônicos e que, no futuro, colocarão novas questões para os profissionais dessas áreas, principalmente pela efemeridade dos documentos e demanda de novos recursos tecnológicos. Igualmente, uma parte significativa hoje de nossos registros pessoais é colocada nas redes sociais, cujo manuseio arquivístico de longo prazo ainda é incerto e apresenta inúmeros desafios.

Considerações finais

Neste trabalho, procurei mostrar a história do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, instituição que guarda os arquivos pessoais de Clarice Lispector e que, de certa forma, permitiu a viabilização deste colóquio. Também busquei apresentar outros escritores, indicando a riqueza do material que existe sob sua responsabilidade. Falei um pouco da ciência arquivística e das peculiaridades que este tipo de acervo apresenta tanto no seu tratamento quanto na sua organização e preservação. Por fim, discuti a relação entre este material e a construção da memória e do patrimônio literário e nacional, apresentando também os desafios que o futuro impõe.

Finalmente, o crescente uso do acervo do AMLB pela comunidade acadêmica é um indicador que permite avaliar a expressividade do Arquivo-Museu em relação às atividades levadas a cabo pela Fundação Casa de Rui Barbosa (Sophia, 2017: 143). Percebe-se, assim, a necessidade de incentivar iniciativas que promovam a divulgação permanente de seus acervos constituídos, como a realização de exposições, projetos educativos em parceria com escolas e universidades nacionais e internacionais, dentre outras importantes ações na área de educação e comunicação. Tudo isso está em cena para manter o AMLB, definindo seu respectivo lugar como instituição de salvaguarda da memória literária brasileira.

Referências

- Assmann, Jan y Tonio Hölscher (1988), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/Main, Suhrkamp.
- Bertonha, João Fábio (2007), *A construção da Memória através de um acervo pessoal: o caso do fundo Plínio Salgado em Rio Claro (SP)*, São Paulo, Patrimônio e Cultura/Universidade Estadual Paulista.
- Camargo, Ana Maria de Almeida (2009), «Arquivos pessoais são arquivos», *Revista do Arquivo Público Mineiro* (2º semestre), pp. 26-39.
- (2015), «Arquivos não falam», em Lúcia Maria Velloso de Oliveira e Eliane Vasconcellos (orgs.), *Arquivos pessoais e cultura: uma abordagem interdisciplinar*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 11-16.
- Campos, José Francisco Guelfi (2013), «Arquivos pessoais, acesso e memória: questões em pauta», *Inf. Inf.*, 18(2), pp. 150-167.
- Cook, Terry (1988), «Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno», *Estudos Históricos* (21), pp. 129-149.
- Duranti, Luciana (1994), «Registros documentais contemporâneos como provas de ação», *Estudos Históricos*, 7(13), pp. 49-64.

- Jardim, José Maria (1995), «A invenção da memória nos arquivos públicos», *Ciência da Informação*, 25(2), pp. 1-13.
- Lopez, André Porto Ancona (2003), «Arquivos pessoais e as fronteiras da arquivologia», *Gragoatá* (154), pp. 69-82.
- Moreira, Regina da Luz (1990), *Arranjo e descrição em arquivos privados pessoais: ainda uma estratégia a ser definida?*, Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil.
- Oliveira, Lúcia Maria Velloso (2006), «Os usuários da informação arquivística», *Arq. & Adm.*, 5(2).
- _____ (2008), «Arquivos pessoais e documentos digitais: uma reflexão em torno de contradições», *Arq. & Adm.*, 7(1), pp. 35-47.
- _____ (2013), «Descrição arquivística e os arquivos pessoais: conhecer os arquivos pessoais para compreender a sociedade», *Arq. & Adm.*, 12(2), pp. 28-51.
- Paes, Marilena Leite (2005), *Arquivo: teoria e prática*, Rio de Janeiro, Editora FGV.
- Pollak, Michael (1989), «Memória, esquecimento, silêncio», *Estudos Históricos*, 2(3), pp. 3-15.
- Rangel, Rosângela Florido (2018), *Pão nosso de cada sábado: estudo da vida literária a partir das atas do Sabadoyle* (tese de doutorado), Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Letras.
- Santos, Vanderlei Batista dos (2008), «Gestão de Arquivos Pessoais», *Arquivística*, 4(1), pp. 62-80.
- Sophia, Daniela Carvalho (2017), «O acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira: histórico, perfil e função. Museologia e Patrimônio», *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, 10(1), pp. 128-144.
- Silva, Carla Saldanha da e Rosani Beatriz Pivetta da Silva (2015), «A importância da organização dos arquivos pessoais para a pesquisa científica: o caso do Fundo Documental Neusa Carson», in Lúcia Maria Velloso de Oliveira e Eliane Vasconcellos (orgs.), *Arquivos pessoais e cultura: uma abordagem interdisciplinar*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 11-16.

- Svicero, Thais Jeronimo (2013), «Os Arquivos pessoais e sua importância como patrimônio documental e cultural», *Revista História e Cultura*, 2(1), pp. 221-237.
- Tanno, Janete Leiko (2007), «Os acervos pessoais: memória e identidade na produção e guarda dos registros de si. Patrimônio e Memória», UNESP-FCLAS-CEDAP, 3(1), pp. 101-111.
- Thomassen, Theo (2006), «A first introduction to archival science», *Revista Arquivo e Administração*, 5(1).
- Tognoli, Natália Bolfarini e Thiago Henrique Bragato Barros (2011), «As implicações teóricas dos arquivos pessoais: elementos conceituais», *PontodeAcesso*, 5(1), p. 66-84.
- Vasconcellos, Eliane e Laura Regina Xavier (2012), *Guia do acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Vianna, Aurélio, Maurício Lisovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá (1986), «A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados», *Arq. & Adm.*, pp. 62-76.

As cartas errantes de Clarice Lispector

Cesar Garcia Lima

Organizada sob o título *Cartas perto do coração* e publicada em 2001, a correspondência entre Clarice Lispector e Fernando Sabino no período de 1946 a 1969 é uma compilação dos afetos, expectativas literárias e hesitações pessoais desses escritores brasileiros modernistas, abrangendo a fase logo após a Segunda Guerra Mundial e dos primeiros anos do regime militar no Brasil, instaurado em 1964. Com um total de cinquenta cartas, das quais vinte e sete foram enviadas por Clarice e vinte e três por Fernando, o título do volume evoca *Perto do coração selvagem* (1943), romance de estreia da autora nascida na Ucrânia em 1920 e que migrou com a família, de origem judaica, para o Brasil, com apenas dois meses de idade, em fuga da guerra civil que tomou a região depois da Revolução Bolchevique de 1917. Há algo de invasivo nesta leitura, quando se pensa na carta como um documento compartilhado de caráter privado (Lejeune, 2008) e que essas conversas íntimas percorreram muitos caminhos de cessão de direitos autorais para estarem acessíveis, como se tivessem sido libertadas.

Adoto aqui a perspectiva de Mikhail Bakhtin (2006) sobre a carta, para analisar criticamente essa correspondência como uma forma de comunicação direta, pertencente ao gênero primário, inserida na esfera do cotidiano, tendo sido usada desde a Antiguidade para tratar

de assuntos públicos, religiosos e particulares, ampliando seu uso a partir da Idade Média, quando passam a ficar complexas as relações entre os sujeitos, e tendo sido apropriada em termos literários a partir do século XVIII. Nesse dialogismo entre dois interlocutores de origem e formação diversas estão sobscritas não apenas subjetividades, mas também um panorama sócio-histórico e cultural. Chamo atenção, em especial, para a singularidade de uma relação epistolar entre dois escritores de sexos opostos, ambos casados, que discutem com relativa liberdade sua vida literária, mas guardam certa reserva quanto aos aspectos íntimos de suas vidas.

Desde cedo, Clarice teve uma forte relação com os lugares e com a linguagem, na qual se exercitou com desenvoltura desde criança. Em sua vida adulta, teve uma trajetória errante entre a Europa, os Estados Unidos e o Brasil, na qual as cartas serviram para ancorar sua relação com a família e com os amigos, muitos deles escritores. Neste artigo —de título tautológico para expressar a profusão de endereços da remetente— minha proposta é identificar elementos na correspondência da escritora que expressem sua inquietação estética e existencial como escrita de si, revelada em seu papel de destaque num mundo dominado por homens, na sociedade letrada brasileira da segunda metade do século XX. Em sua existência e ficção, assim como no trabalho como jornalista e tradutora, Clarice empreendeu um longo processo contra as malhas das convenções sociais, atitude nem sempre óbvia para quem tinha bela aparência e chamava atenção pelo figurino, sugerindo alguém mais superficial do que ela conseguia ser.

Fernando Sabino, nascido em Belo Horizonte em 1923, conheceu anteriormente Clarice Lispector «por escrito», ao receber seu primeiro romance autografado pelo correio em janeiro de 1944, ainda em Minas Gerais. Os dois só se encontraram pessoalmente nos primeiros meses de 1946, no Rio de Janeiro, apresentados pelo jornalista e escritor Rubem Braga, na breve passagem de Clarice pelo Brasil como mensageira diplomática, depois de ficar pouco mais

de um ano em Nápoles, onde trabalhava seu marido, o diplomata Maury Gurgel Valente, e onde ela serviu como voluntária da Cruz Vermelha. Em sua casa no Rio, Fernando Sabino apresentou Clarice Lispector a outros autores mineiros: Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende e, mais tarde, Hélio Pellegrino, amigos com quem a escritora manteve diferentes níveis de aproximação durante a vida. Na introdução de *Cartas perto do coração*, Fernando — que viveu 27 anos a mais do que Clarice — revê essa amizade, que se tornou mais distante com o passar dos anos:

Trocávamos ideias sobre tudo. Submetíamos nossos trabalhos um ao outro. Juntos reformulávamos nossos valores e descobríamos o mundo, ébrios de mocidade. Era mais do que uma paixão pela literatura, ou de um pelo outro, não formulada, que unia dois jovens «perto do coração selvagem da vida»: o que transparece em nossas cartas é uma espécie de pacto secreto entre nós dois, solidários ante o enigma que o futuro reservava para o nosso destino de escritores (Sabino e Lispector, 2001:8).

Em consulta à correspondência passiva de Clarice, depositada no Arquivo-Museu da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, a maior parte dos remetentes ali identificada é masculina, fato explicado, talvez, pela dificuldade de uma mulher se estabelecer na vida literária brasileira entre 1943 e 1977, período que abrange as publicações de Clarice. Em pesquisa nesses arquivos foram identificadas apenas duas mulheres como remetentes: dois bilhetes da escritora Lygia Fagundes Telles — amiga íntima da escritora e também exímia prosadora — e uma carta de Adélia Prado — então estreante na poesia, na qual passou a se destacar — convidando Clarice para o lançamento de seu primeiro livro, *Bagagem*, em 1976. Entre os correspondentes destacam-se, pela quantidade de cartas, o próprio Fernando Sabino, Érico Veríssimo e também Rubem Braga.

Cartas perto do coração dispõe a correspondência de Clarice e Fernando em ordem cronológica, desde a primeira carta enviada

por Clarice de Berna, Suíça, datada de 21 de abril de 1946, à última, enviada do Rio por Fernando em 29 de janeiro de 1969. Sigo essa ordem cronológica do livro na minha análise crítica das cartas por pensar no périplo de Clarice pelo mundo como uma trajetória de amadurecimento de sua obra e de sua personalidade, por mais que a publicação das cartas transforme, inevitavelmente, os autores em personagens, cujo enredo não fecha e o epílogo seja nebuloso, tendo reservado aos dois o destino de morar na mesma cidade do Rio de Janeiro, com a amizade esmaecida pelo cotidiano.

Para Fernando Sabino, de uma maneira melancólica, o livro foi a concretização de um desejo vago, expresso em carta para a amiga em 8 de agosto de 1953, quando revelou para ela ter um arquivo das cartas deles com o título «Clarice Lispector-Ensaio» (Sabino e Lispector, 2001). Concebida pelo escritor mineiro, a edição é destinada ao grande público, com poucas notas e tendo como adendos apenas a introdução feita por Fernando e citada anteriormente, além de uma entrevista feita por Clarice com ele para a revista *Manchete*, publicação popular brasileira, em 1968. Do ponto de vista editorial, caberia nessa reunião de cartas algum estudo que situasse o leitor em relação aos autores, principalmente no que se refere ao contexto histórico e literário do Brasil a partir dos anos 1940, mas o objetivo é claramente atingir os leitores dos dois autores ou mesmo apresentar suas escritas íntimas a um público interessado por suas obras e trajetórias. O caráter literário e afetivo das cartas está preservado e se abre a olhares diversos, tendo a impermanência como uma das suas características, tanto pela mudança de endereço dos escritores tanto por lapsos de tempo implicados, fazendo com que eles, por vezes, escrevam sem esperar resposta um do outro.

Tal correspondência, ainda que bem menos volumosa, pode ser comparada a de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade,¹

¹ Em minha tese de doutorado, *Modos de ser poeta brasileiro nos anos 1920: uma leitura do diálogo epistolar de Carlos & Mário*, defendida em 2011, me dedico a analisar essa correspondência entre 1924 e 1930. Disponível em http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_0eaca2757daa7boe0f193e70fe209a78/Details

que trocaram cartas entre 1924 e 1945, modernistas que antecederam Clarice e Fernando e que foram referências para eles. No caso de Fernando, aliás, a influência foi direta, já que ele se correspondeu com Mário de 1942 a 1945, ano da morte do autor de *Macunaíma*, com correspondência reunida no livro *Cartas a um jovem e suas respostas*. As cartas de Clarice e Fernando mantêm uma relação estreita com o que é discutido por Carlos e Mário, sendo que este último é muitas vezes citado por Fernando Sabino, levando a pensar nessas cartas mais recentes com Clarice como um recurso comparativo no que se refere aos temas, à questão da correspondência e ao contato epistolar entre escritores como fator decisivo de sua formação crítica e artística. Ao contrário de Mário e Carlos, no entanto, o caráter de avaliação literária mútua dessa correspondência é mais brando: o que está em primeiro plano é a amizade, estreitada pelo fato de ambos serem casados e os respectivos cônjuges participarem também dessa fraternidade que desafia a distância.

A compilação das cartas desses jovens escritores em processo de ascensão na carreira traz à tona a aura fabulosa do período em que o Rio de Janeiro ainda era a capital federal do Brasil, transferida para Brasília em 1960, e o sonho grandiloquente de inserção do país entre as nações desenvolvidas do planeta, visão alavancada por sua inclusão entre os Aliados na Segunda Guerra Mundial. Não que isso apareça detalhadamente nas missivas de Clarice e Fernando, preocupados em atualizar um ao outro dos processos interiores, dar notícias dos amigos e trocar opinião crítica sobre suas próprias obras, enfim, forjar uma escrita íntima movida pela autoexpressão modernista brasileira, mas com caráter cosmopolita. O que está preservado no conjunto de cartas, no entanto, é a expectativa de Clarice e Fernando diante das possibilidades diante da troca de contatos e ideias, intensificado pela circunstância de ambos estarem vivendo fora do Brasil: ele em Nova York, nos Estados Unidos, e ela em Berna, na Suíça. Como uma espécie de acordo tácito, ele desempenha um papel mais realista nesse diálogo, enquanto ela de

alguma maneira discute sua identidade e projetos com uma visada intuitiva, mas repleta de referências e firmes pontos de vista:

Por que é que todo mundo quer sair do Brasil? E você é espírita, Fernando? Então como é que você me pergunta o que eu faço às três horas da tarde? Ou já falamos sobre isso? Às três horas da tarde sou a mulher mais exigente do mundo. Fico às vezes reduzida ao essencial, quer dizer, só meu coração bate. Quando passa, vêm seis da tarde, também indescritíveis, em que fico cega. Se o telefone toca eu dou um pulo e se me «convindam» eu pareço criança ou cachorrinho, saio correndo e enquanto corro digo; estou perdendo minha tarde (Sabino e Lispector, 2001:20).

Nessa época, Sabino já lançara os contos *Os grilos não cantam mais* (1941), e a novela *A marca* (1944). Clarice, além de *Perto do coração selvagem*, tinha editado *O lustre* (1946), que amenizara um pouco a expectativa criada com seu primeiro livro. Fernando, trabalhando no Consulado do Brasil em Nova York, escreve a Clarice mapeando suas conquistas e hesitações, em um flerte constante com a crônica:

Tenho conhecido sujeitos famosos, por exemplo: Duke Ellington. Tenho tido muita saudade de minha filha. Tenho tido muito pouco dinheiro. Tenho tido muitas oportunidades de ficar calado. Tenho tido muita decepção com os Correios. (...) Tenho dormido muito pouco. Tenho xingado muito o Getúlio. (...) Clarice, estou perdido no meio de tantos participípios passados (Sabino e Lispector, 2001:17-18).

O termo *ilusão de presença*, de autoria da pesquisadora Geneviève Haroche-Bouzinac (1995), descreve o largo espectro de atuação que a correspondência pessoal pode causar entre seus interlocutores, bastante adequada a essa troca epistolar entre Clarice e Fernando, ao pensar na carta do interlocutor como «voz recriada no silêncio de uma escrita muda», com o intuito de «enganar a ausência» (Haroche-Bouzinac, 1995:70, em tradução livre).

Em busca de um *ethos*

Na primeira carta enviada de Berna, Clarice se dirige não apenas a Fernando, mas também a Helena Valladares Sabino —esposa dele—, Paulo Mendes Campos e Otto Lara Resende —uma carta coletiva, como era comum na Idade Média—, narrando suas inúmeras paradas (Ilha de Ascensão, Libéria, Dacar, Casablanca, Cairo e Roma) e contando suas peripécias antes de se estabelecer na Suíça. Tudo é rápido e intenso. A própria escritora menciona que «carta em conjunto parece discurso» e não se furta de enviar suas impressões, sempre muito peculiares, das quais se destaca o exotismo turístico do Egito:

É quase uma falta de pudor viver no Cairo. O problema é sentir alguma coisa que não esteja prevista num guia. Cairo tem um ar internacional, explorado e sabidinho. Fui a um *cabaret* egípcio com o cônsul brasileiro e a senhora e vi *la danse du ventre* —em francês é melhor— dançada ao som de «Mamãe eu quero». Eu quase tenho vergonha de dizer que as pirâmides são assustadoras, principalmente de noite, sem luar, e que a esfinge me impressionou. Mando a fotografia —a fotografia é muito mais nítida e mais bela que o original; com a fotografia tem-se imediatamente uma sensação que diante da esfinge é mais lenta e mais difícil (Sabino e Lispector, 2001:10-11).

Mesmo viajando com *status* diplomático, desde essa primeira carta aos amigos, fica nítido o deslocamento de Clarice diante das convenções. Sem ter adotado durante toda a vida um comportamento assumidamente feminista, ou mesmo uma atitude intensamente comprometida em relação a qualquer coisa que não fosse a escrita e seu papel de mãe, é preciso atentar para seu destaque como uma figura ex-cêntrica na literatura brasileira, tanto em termos estéticos quanto históricos. É dela o papel feminino de destaque na terceira geração modernista brasileira e, mesmo tendo

sua prosa comparada ao fluxo de consciência de Joyce e Virginia Woolf, ou ao tom psicologicamente surpreendente de Katherine Mansfield, Clarice nunca apreciou comparações. Em sua trajetória de migrante da Ucrânia ao Brasil, depois como esposa de diplomata, Clarice confundia quem a ouvia, com seu sotaque pouco identificável, mas de musicalidade pernambucana. É inequívoco pensar que ela carregou consigo o olhar de quem está à margem e chega ao centro, desfrutando, pelo acesso possibilitado por sua escrita e pelo casamento, das camadas sociais mais privilegiadas da sociedade de sua época. Em termos do olhar feminino, é possível comparar Clarice com outras autoras estrangeiras, comentadas por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo*:

Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora, é ter uma perspectiva diferente, que Virginia Woolf (1945, 96) já considerou como sendo «alienígena e crítica», uma perspectiva que está «sempre alterando seu foco» porque não possui força centralizadora (1991:96).

É problemático abraçar o termo pós-moderno proposto por Linda Hutcheon —prefiro pensar em um modernismo tardio—, mas as questões identitárias abordadas pela autora certamente passaram a modificar toda a ambiência cultural a partir da Segunda Guerra, desde a Europa e os Estados Unidos e posteriormente na América Latina. A obra de Clarice Lispector antecipou esse interesse de gênero com um reconhecimento que ultrapassou o meramente literário, tendo ela também atuado como jornalista, antes mesmo de se formar em Direito e ir para a Europa, e depois como tradutora. Com a publicação de sua biografia pelo norte-americano Benjamin Moser (2009), foi aberto o caminho para a celebração de Clarice por seu exotismo, o que certamente a desagradaria, pois isso associou ainda mais sua ficção com a autobiografia, quando seu uso de histórias pessoais era mais elaborado e fugia da obviedade. Por outro lado,

essa biografia —que exageradamente aposta na origem judaica de Clarice em detrimento de sua criação no Nordeste e depois no Rio de Janeiro— criou curiosidade e concretizou a tradução de toda a obra de Clarice em inglês, expandindo sua influência a partir de uma demanda dos estudos culturais e a tornando um nome da *world literature*, com personagens femininas que agora podem ser espelho não apenas das brasileiras, mas de outras mulheres ao redor do mundo. Não parece uma casualidade que Clarice Lispector mobilize uma série de citações falsas na internet, talvez, justamente, pelo fato da escritora suscitar uma identificação imediata nas personas do século XXI.

Como essa figura feminina —vista sob a perspectiva ex-cêntrica— aparece nos elementos paratextuais das cartas? Como Clarice —«sempre alterando seu foco» à maneira de Virginia Woolf— vincula existência e literatura ao longo desse longo período de vida no exterior, entre 1944 e 1959, quando esteve casada com o diplomata Maury Gurgel Valente? Clarice não exerceu apenas um papel, mas vários, conciliando a atividade como escritora, mas também de esposa e mãe. Em carta às irmãs Elisa e Tania, escrita em Argel e datada de 19 de agosto de 1944, Clarice resume sua identidade naquela ocasião: «Todo esse mês de viagem, nada tenho feito, nem lido, nem nada. Sou inteiramente Clarice Gurgel Valente» (Gotlib, 2008:183). Nada mais adequado do que dizer que ela morou *fora*: fora do Brasil, fora do alcance das irmãs Elisa e Tania, fora do meio jornalístico no Rio de Janeiro —onde começava a ter inserção—, fora do meio literário brasileiro —onde passava a ser conhecida por sua dicção original, ao mesmo tempo estrangeira e local. Em carta de 19 de junho de 1946 a Fernando Sabino, enviada de Berna, Clarice relata suas idas à biblioteca pública, uma viagem a Paris e, na volta à Suíça, o encontro com cartas e recortes enviados do Brasil, entre eles um recorte de uma nota de um crítico famoso na época, colocando em confronto seus dois romances já publicados, *Perto do coração selvagem* (1943) e *O lustre* (1946):

Encontrei cartas de casa e vários recortes de jornal (...) E nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são mutilados e incompletos, que Virginia parece com Joana, que os personagens não têm realidade, que muita gente toma nebulosidade de Claricinha como sendo a própria realidade essencial do romance, que eu brilho sempre, brilho até demais, excessiva exuberância... Com o cansaço de Paris, no meio dos caixotes, femininamente e gripada chorei de desânimo e cansaço. Só diz a verdade é quem não gosta da gente ou é indiferente. Tudo o que ele diz é verdade. Não se pode fazer arte só porque se tem um temperamento infeliz e doidinho. Um desânimo profundo. Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha verdadeira moralidade (Sabino e Lispector, 2001:21).

À parte as exigências de Álvaro Lins, que aqui não julgo pertinente abordar, chama atenção a frágil autocrítica de Clarice, cuja persistência criativa nem ela mesma era capaz de prever. Seu estado de ânimo, no entanto, oscilava com frequência, felizmente preservando a vocação para a escrita e a necessidade de estar em contato por carta. Em uma de suas crônicas, «Autocrítica no entanto benévola», publicada em 14 de junho de 1969 no *Jornal do Brasil*, ela discorre sobre esse modo bastante peculiar de autoavaliação:

Tem que ser benévola, porque, se fosse aguda, isso talvez me fizesse nunca mais escrever. (...) Minha autocrítica a certas coisas que escrevo, por exemplo, não importa no caso se boas ou más: mas falta a elas chegar àquele ponto em que a dor se mistura à profunda alegria e a alegria chega a ser dolorosa — pois esse ponto é o aguilhão da vida (Lispector, 2018:232-233).

Para Benedito Nunes, um dos mais argutos comentadores da obra clariceana, essa autocrítica pode ser vista também como um recurso para a elaboração de suas personagens:

A acuidade reflexiva e a inquietação formam, nas personagens de Clarice Lispector, os elos inseparáveis da «consciência de si». Espectadoras dos seus próprios estados e atos, que têm a nostalgia da espontaneidade, enredadas em suas vivências, essas personagens obedecem à necessidade de um aprofundamento impossível, e perdem-se entre os múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como superfície espelhada e vazia em que se miram (1995:105).

A alternância entre esses estados extremos barrocos de dor e alegria é uma constante na personalidade de Clarice, extremos com os quais alimentou sua obra e também emergem em suas cartas. Em certos momentos dessa correspondência com Fernando Sabino é possível vislumbrar a tendência a epifanias que aparecem em vários de seus livros. Em 5 de agosto de 1946, por exemplo, a carta de uma pessoa chamada Diva, enviando artigo intitulado «O Sentimento e a Palavra», sobre a obra de Clarice, provoca um novo movimento de introspecção, mas depois de revigoração e fé no trabalho:

De repente me pareceu que eu devo continuar a trabalhar, que tudo está ruim, mas que é assim mesmo, que as coisas são desconhecidas até que rebentam numa conhecida, a pessoa está só no mundo de modo que deve tomar certas *providências urgentes de silêncio e meditação*, já que não se sabe se pode agir, e que de vez em quando a gente pode receber este presente gratuito que é a palavra de um amigo, e suponho que se há compensação e não vejo por que ela haveria de ser maior — esta já é grande e é mais do que se merece (Sabino e Lispector, 2001:51, grifos meus).

Grifo essas «providências urgentes de silêncio e meditação» para propor a vinculação de Clarice com a estética da existência, conforme as pesquisas de Michel Foucault (2009:45-50) ao relacionar a moralidade no Império Romano e na Grécia Antiga, concebendo a vida como obra de arte e, em prol dela, exercendo o cuidado de si evidenciado em sua correspondência. Clarice é, desde cedo,

uma reivindicadora de momentos de silêncio para si e para sua literatura, ela não se estabelece pelo ruído, mas pela pausa. Manuel Bandeira (1945), em carta endereçada a ela, escreveu: «Você nunca é falante, barulhenta. O que você escreve nunca fere os ouvidos. Você escreve baixo».

Interessa-me aqui, sobretudo, pensar a correspondência de Clarice com seus amigos modernistas como uma *escrita etopoiética*, termo que Foucault (1992:134) pega emprestado de Plutarco e que expressa «a transformação da verdade em *ethos*». A escrita etopoiética, manifestada nos *hypomnemata* (cadernos antigos de anotações nos quais cabiam de escrita íntima a anotações práticas) e na correspondência dos séculos I e II, ganhou intensidade à medida que a história impulsionou as possibilidades de interação com o outro, das cartas por mensageiros da Idade Média, dos correios aos nossos dias, quando os *smartphones* promovem o contato ininterrupto e decrescente sobre a possibilidade de autoria e de ascese.

Em carta de Berna de 14 de agosto de 1946, em resposta a carta de Fernando de 3 de agosto de 1946 em que ele narra trechos do livro que está escrevendo em sua temporada nos Estados Unidos, Clarice põe em movimento essa escrita que aspira o contato, a amizade, a troca literária, mas sem exatamente chegar à confidência, como se suspeitasse que o silêncio seria uma melhor escolha. Ler Clarice sem levar em conta o caráter paradoxal de seu estilo, especulando sobre os motivos de suas pausas, seja na ficção ou em uma carta, é reduzi-la, mesmo que seja necessário pensar sua obra por gênero ou período: «Tem coisas que é melhor que a gente nunca tenha oportunidade de dizer, certas coisas que ficam fatais depois que se disse, e antes pelo menos era a vida de um modo geral, os divertimentos, o momento amargo antes de dormir, o almoço» (Sabino e Lispector, 2001:53).

Um assunto comum dessa correspondência, além dos comentários sobre como estava a vida e a produção intelectual, são as leituras. Na mesma carta citada acima, Clarice, aproveita a oportunidade para listar uma enorme profusão de livros que ela tinha lido

recentemente, incluindo autores tão diversos como o norte-americano Theodore Dreiser, o norueguês Ibsen, a suíça Clarisse Francillon e os franceses Jean Cocteau e Simone de Beauvoir. Ao mesmo tempo, Clarice menciona que um amigo fez referência à proibição da peça *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, emendando um comentário sobre uma entrevista de Marques Rebelo, que teria dito que «temos de passar o bastão de <geração moderna> para os que vêm chegando em novas levas, o que fizemos foi isso que está aí (...) —os outros que prossigam» (Sabino e Lispector, 2001:55). É intrigante observar que Clarice transcreve a entrevista de Rebelo repassada pelo amigo, mas não faz nenhuma observação, como se a referendasse, incluindo a ela mesma e Fernando nessa «nova leva». No texto escrito por Clarice para um congresso na Universidade do Texas, cujo datiloscrito encontra-se no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, publicado em crônica do *Jornal do Brasil* em 7 de dezembro de 1968, fica evidente que, indo ao encontro do que diz Marques Rebelo sobre as gerações que o sucedem, ela se considera continuadora do movimento modernista iniciado no Brasil em 1922:

Para nós 1922 significou vanguarda, por exemplo, independentemente de qualquer valor universal. Foi movimento de posse: um movimento de tomada de nosso modo de ser, de um dos nossos modos de ser, o mais urgente naquela época, talvez. Que já tenhamos inclusive ultrapassado 1922, ainda mais o reafirma como movimento de vanguarda: foi tão absorvido e incorporado que se superou, o que é característica de vanguarda, e se a 1922 nos referimos historicamente, na realidade ainda somos resultado dele. O próprio Mário de Andrade, se ainda vivesse, teria incorporado a si próprio, ainda mais, o melhor de sua sadia rebelião, e seria hoje um clássico de si mesmo (Lispector, 2018:176).

Júlio Castañon Guimarães pondera que as modificações estéticas trazidas pelo modernismo, com sua lufada de liberdade em

relação aos moldes literários vigentes, à pesquisa, criação e busca de elementos nacionais, atingem também a conversa epistolar:

Também a correspondência refletirá esses aspectos, não apenas em termos de que tratará deles, mas em sua própria formulação. A carta perde a formalidade que se encontra até essa época; torna-se efetivamente troca de ideias, informações, como substituto efetivo de conversa. Sem dúvida, esta modificação propicia um maior desembaraço, de modo que, para além de questões literárias, a carta será também espaço de manifestações pessoais, de informações privadas de pessoas envolvidas na vida literária (2004:24).

Assim, Clarice é uma seguidora do movimento modernista não apenas em sua ficção, mas também pelo diálogo promovido em sua correspondência.

Carta de notícias

Em carta de 8 de fevereiro de 1947 a Fernando Sabino, Clarice diz não conseguir escrever uma «carta de notícias», no período subsequente ao lançamento do romance *O lustre*, em 1946, e durante a elaboração de *A maçã no escuro*, que seria lançado apenas em 1961. A afirmação de Clarice reflete ansiedade por uma objetividade descritiva dos processos literários e da própria existência, levando a questionamentos sobre como a escritora se insere e ao mesmo tempo destoa da terceira geração modernista brasileira, como um solilóquio em voz alta, mas com destinatário:

Fernando, estou tentando terrivelmente escrever uma carta de notícias, mas não consigo mesmo. No dia em que eu conseguir escrever uma carta de notícias talvez possa escrever uma história com um verdadeiro enredo. Leram minha mão e disseram que não sou feliz. E que não vou ser

muito feliz. Que coisa. Muitas coisas não quiseram me dizer e é isso que está me incomodando. Disseram também que sou uma pessoa muito controlada (Sabino e Lispector, 200:82).

As expressões *carta de notícias* e *manual de perfeito correspondente* são observações intuitivas da escritora em relação a aspectos que, de fato, envolvem a gênese da questão epistolar. Na visão de Clarice, era difícil enviar a Fernando informações («notícias») dos fatos de sua nova vida, ao mesmo tempo em que se preocupava também com o desenvolvimento de suas obras, pedindo sempre a avaliação do amigo distante. Grosso modo, era como se Fernando —mesmo sendo três anos mais novo— fosse o mestre, e ela, a discípula, reproduzindo a mesma analogia de Mário em relação a Carlos, mas com uma relação de proximidade menos reverente da que a desses escritores. Clarice e Fernando partilhavam de uma intimidade em que seus cônjuges também estavam envolvidos, proporcionando uma atmosfera menos reverente a esse convívio.

Há na expressão *carta de notícias* um resquício da função informativa da carta que, desde os mundos helênico e romano, tornara-se comum entre famílias (Bazerman, 2009). As cartas pessoais familiares da Antiguidade, dominadas pela fala e nas quais essa função informativa podia ser notada, no entanto, não foram muito valorizadas pelos teóricos da Retórica Clássica, tampouco seu caráter de ampliação de laços entre amigos e associados (Malherbe, 1988, citado em Bazerman, 2009).

Na correspondência de Carlos e Mário, encontra-se igualmente essa dificuldade da parte de ambos em escrever uma carta de notícias, como escreveu Clarice Lispector. Ao julgar a capacidade de escrever uma carta desse tipo como pré-requisito para «escrever uma história com verdadeiro enredo», a escritora elabora um autoquestionamento sobre a própria capacidade de dialogismo. Ao mesmo tempo, ela se exime dessa pretensa função, garantindo

uma liberdade de estilo epistolar no qual o presente histórico nem sempre tinha papel preponderante.

Essa observação de Clarice evidencia, tanto nas suas cartas como nas de Fernando, Carlos e Mário, uma tendência epistolar entre escritores a deixarem os fatos imersos em um conjunto maior discursivo no qual as informações factuais têm menor relevância. Essas notícias são apenas um dado a mais e misturam-se a outros, como em períodos históricos nos quais os gêneros não estavam tão diferenciados quanto na sociedade moderna, que propiciou a especialização dos discursos e promoveu limites mais precisos entre a esfera pública e a privada. Nas cartas, essa liberdade permanece, como que desafiando a ordem estabelecida, mas sendo coerente com a Modernidade ao permitir a livre expressão individual.

A resposta do autor mineiro a tal dificuldade de escrever uma carta de notícias surpreende pelo contraponto. Em carta datada de 17 de setembro de 1946, enviada de Nova York, é mais ou menos isso que Fernando faz ao responder a Clarice: envia uma carta em tom noticioso, elencando um rol dos últimos acontecimentos com ele, sua esposa Helena e a filha Eliana —que tinham acabado de passar três meses no Brasil—, escrevendo a Clarice e falando dela na terceira pessoa, descrevendo a cobrança interna de responder à missiva da amiga, mas também de «mandar notícias detalhadas das coisas por lá». O pitoresco dessa resposta de Fernando é seu tom claramente encenado —assim como de várias outras—, no sentido de relatar detalhes do local no qual se encontrava, sendo que, nessa ocasião, era sua mesa de trabalho no Consulado do Brasil em Nova York. Fernando relata um acidente de avião que causou ferimentos ao amigo comum Otto Lara Resende, comenta o artigo «Children's Corner», enviado por Clarice, assim como as leituras dela do diário de Julian Green, ao mesmo tempo que elogia a escritora norte-americana Djuna Barnes. Ambos, na verdade, demonstram preocupação em estarem atualizados com os autores recém-publicados no Brasil e no resto do mundo, assim como fazem

outras várias referências ao cinema, ao teatro e outras expressões artísticas. No último parágrafo da carta, Fernando refaz o convite para que o diálogo epistolar continue:

Me escreva logo, porque quem inicia correspondência fica sempre com ar de que se esqueceu de endereçar o envelope ou não pregou o selo direito. E também tenho sentido falta de suas cartas (embora seja caradurismo dizer isso, pois eu é que te devia essa parte) (Sabino e Lispector, 2001:63).

Na correspondência de Clarice com suas irmãs Tania Kaufmann e Elisa Lispector entre 1940 e 1957, publicadas em 2007 com o título *Minhas queridas*, também proliferam as referências literárias. Nessas cartas, em tom mais informal do que as dirigidas a Fernando Sabino, subsiste um tom familiar por parte de Clarice, a mais nova entre as três irmãs, e que sempre manifesta sua saudade e desejo de estar próxima das outras, invariavelmente relatando detalhes do cotidiano de suas viagens, mas, ao mesmo tempo, deixando sempre em primeiro plano suas leituras, vida cultural e ações que envolvem a vida literária. Assim, de um modo casual, muitas vezes descobrimos suas influências, demonstrando abertura para os livros de êxito comercial naquele momento, como nesta carta a Elisa, escrita em Roma em 3 de janeiro de 1945, em que se refere à escritora inglesa Rosamond Lehmann:

Fiquei emocionada em saber que o Pascoal Carlos Magno escreveu a Rosamond Lehmann sobre o que eu disse e já nem me lembrava. É possível que ele nem tenha escrito, porque ele vive prometendo mundos e fundos, segundo me disseram. Mas eu adoro Rosamond Lehmann, e gostaria de lhe dar para ler um livro dela, o primeiro que ela escreveu, e que talvez seja o melhor: *Dusty Answer*, em original; e *Poussière*, em ótima tradução francesa como eu encontrei. É uma beleza de graça e de profundidade e de extrema realidade poética (Lispector, 2007:460).

O que conta uma carta?

A coletânea de cartas tem um lapso temporal depois da carta de Fernando datada de 8 de agosto de 1953, enviada do Rio de Janeiro, na qual ele diz que «Infelizmente a carta que eu queria escrever para você não posso escrever» (Sabino e Lispector, 2001:101), em tom misterioso, em seguida dando espaço para relatar a negociação que ele fez, a pedido dela, de uma coluna na revista *Manchete*, sugerindo que seja intitulada Bilhete Americano ou Carta da América. Antes disso, ainda residindo em Berna, Clarice percorreu França e Itália, tendo retornado ao Rio de Janeiro com a família, em 1950, voltando a conviver com Fernando Sabino e família na capital fluminense. Em 1951, ela passou seis meses em Torquay, na Inglaterra, mais uma vez acompanhando o marido diplomata, e com o filho mais velho, Pedro, nascido em Berna, em 10 de setembro de 1948. A partir de 1952, a família Gurgel Valente vai morar em Washington, onde permaneceu até 1959, quando, separada do marido, Clarice voltou definitivamente ao Brasil.

A coletânea de cartas norte-americanas de Clarice e as cartas cariocas de Fernando —digamos assim— merece destaque tanto por Washington ser a mais longa estadia entre os outros locais que a autora morou fora do Brasil, mas também por ser marcado pela própria relevância que a atividade literária ganha na vida dos dois autores. Depois do contato cotidiano com Sabino e família, Clarice volta a escrever para Helena e Fernando em carta de 2 de fevereiro de 1953 com uma citação sobre Washington como uma cidade «vaga e inorgânica» e bonita, «segundo várias leis de beleza que não são as minhas» (Sabino e Lispector, 2001:91), uma observação irônica, mas que não merece muita explicação da autora.

Escrever uma «carta de notícias», como disse Clarice, passou a ser uma formulação que marca essa correspondência, principalmente a Fernando Sabino, que sub-repticiamente se propõe, em vários momentos, a dar informações sobre o que estava acontecendo entre

os amigos e no Brasil naquele momento. Clarice, ao se referir a fatos, é quase sempre muito concisa e direta, como na carta seguinte, de 22 de fevereiro de 1953, dirigida aos Sabino e também ao casal Joan e Paulo Mendes Campos, comunicando o nascimento, 12 dias antes, de seu segundo filho, Paulo Gurgel Valente. Na carta, a escritora menciona o recebimento do romance *Os Loucos*, de Octavio de Faria, e a leitura entusiasmada de *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade. O que causa espanto é que tinham se passado apenas vinte dias de sua carta anterior, mas ela não tinha feito menção a gravidez na primeira, sendo bastante concisa, o que se opõe a outra carta enviada para as irmãs na qual narra em detalhes o mesmo fato. Seu papel de mãe carinhosa, aliás, pode ser constatado por escrito em cartas para seu filho Paulo, a partir de 1969, depositadas no Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, quando ele vai fazer intercâmbio nos Estados Unidos.

É peculiar que o panorama sócio-político não mereça muita atenção dos dois correspondentes, mas é Fernando que mostra maior interesse pelo contexto em que vive, em carta enviada do Rio em 12 de junho de 1953:

Aqui no Brasil propriamente dito não há nada de novo: briga jornalística de Carlos Lacerda com Samuel Wainer, sobre o chamado «escândalo da Última Hora» [jornal carioca]. Aliás, acabo de ter uma ideia brilhante: passarei a mandar para você uns recortes de jornais daqui. Isso me dispensa de ser noticioso e... (Sabino e Lispector, 2001:96).

A estratégia de Fernando, no entanto, é logo abandonada, ao saber que Tania Kaufmann, irmã de Clarice, já se encarregava de enviar os recortes de jornais para ela. Tudo isso soa um tanto anacrônico em uma época com internet e com novos aplicativos que surgem a cada dia, facilitando o contato e a troca não apenas de informações pessoais, mas também de documentos digitais, fotos e links de notícias. O que importa nessas cartas — e faz com que as estejamos (re)

lendo, é a atualização de nosso olhar diante do testemunho de dois autores modernistas —, especialmente de Clarice, cuja obra deixa entrever uma radicalidade estética rara no Brasil, especialmente do ponto de vista de produção feminina, até a segunda metade do século XX. Ao pensar, com Susan Sontag, em texto de 1964, que «toda época tem seu próprio projeto de «espiritualidade»» e que, o mito mais recente de arte, à época, derivava de uma concepção pós-psicológica de consciência, vejo Clarice-remetente, assim como Clarice-ficcionalista, como alguém que

instala no seio da atividade artística muitos dos paradoxos envolvidos na aquisição de um estado de ser absoluto, descrito pelos grandes místicos religiosos. Assim como a atividade do místico deve culminar em uma *via negativa*, em uma teologia da ausência de Deus, em uma ânsia da névoa do desconhecimento além do conhecimento, e do silêncio além do discurso, a arte deve tender à antiarte, à eliminação do «tema» (do «objeto», da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio (Sontag, 2015:10-11).

Dessa maneira, as cartas de Clarice —paratextos que subsistem como adendos de suas obras de ficção— buscariam também o absoluto, no qual o questionamento é a base do exercício estético.

Ora, Clarice, de formação europeia, morou nos Estados Unidos com os privilégios da vida diplomática, mas também com sua solidão de protocolos, percebendo em carta de 28 de julho de 1953 que

aqui tudo de uma calma amedrontadora. Entrar no *american way of life* é uma trégua de ambição e de outras coisas, «way» este em que se cai suavemente sem sentir —basta comprar nos mercados onde a gente tem o prazer finalmente acessível de pegar nas frutas antes de comprá-las, basta tomar os espessíssimos *milk-shakes* com a repugnância de quem bebe pomada mas com o prazer de não beber bebida sabotada. Tudo isso acalma, torna uma pessoa humilde sem humilhá-la (Sabino e Lispector, 2001:99).

Toda a correspondência selecionada no livro durante esse período, enfim, mostra uma Clarice que tenta se adaptar à realidade da vida nos Estados Unidos, que cultivava amizades com outros autores brasileiros em trânsito pela cidade, e que complica a negociação com o amigo Fernando, diante da negociação para assinar a coluna como colaboradora da revista *Manchete*. Ela recua diante do pedido que assine seu próprio nome, propondo, com bastante humor, ressuscitar um pseudônimo, em carta de 30 de agosto de 1953:

Fico muito sem jeito de assinar, não pelo nome ligado à literatura, mas pelo nome ligado a mim mesma (...) É mesmo impossível ressuscitar Tereza Quadros? Ela é muito melhor do que eu, sinceramente: a revista ganharia muito mais com ela — ela é disposta, feminina, ativa, não tem pressão baixa, até mesmo às vezes feminista, uma boa jornalista, enfim (Sabino e Lispector, 2001:103).

O fio dessa correspondência é extenso e possibilitaria ir bem além de um artigo, mas volto a destacar a importância dessa fase em que Fernando Sabino está no Rio e ela em Washington, terminando de escrever *A maçã no escuro*, conseguindo a publicação graças ao amigo, que intermedia as negociações com a editora Civilização Brasileira e com quem ela discute exaustivamente algumas sugestões propostas por ele, aceitas em sua maioria. Da mesma maneira que Mário de Andrade dissuadiu Carlos Drummond de Andrade de estrear na poesia com um livro chamado *Minha terra tem palmeiras*, que passou a se chamar *Alguma poesia* e foi lançado em 1930, assim Fernando Sabino se tornou o interlocutor de Clarice para a publicação de *A maçã no escuro*, que ela considerava seu livro mais elaborado, conforme depoimento a sua amiga e secretária Olga Borelli, que a assistiu em seus precários últimos anos de vida.

Mesmo com a atenção de Fernando Sabino a Clarice, havia uma esquiva dele em insistir que não sabia o que dizer a ela, ao que Clarice espertamente refutava dizendo que isso parecia o jogo «vamos

ver quem pisca antes» e que ela humildemente informava que sempre piscou antes» (Sabino e Lispector, 2001:122-123). No entanto, a vida em Washington levou Clarice à exaustão desse exílio não voluntário, confessando em carta de 12 de julho de 1956: «Fernando, me escreva, está bem? Está me acontecendo uma coisa tão esquisita: com o tempo passando, me parece que não moro em nenhum lugar, e que nenhum lugar <me quer>» (Sabino e Lispector, 2001:134).

O que se depreende no recorte da correspondência com Fernando Sabino é a inquietação pulsante de uma escritora deslocada, que busca estabelecer seu espaço identitário na literatura ao assumir uma postura fragmentada na qual o fluxo de consciência tem um papel decisivo, alinhando-se, como foi mencionado, ao aprofundamento psicológico de autores universais como Katherine Mansfield, James Joyce, Fedor Dostoiévski e Virginia Woolf. Sua correspondência como um todo, ainda pouco estudada, deixa entrever uma autora desde muito cedo preocupada com o impacto crítico provocado por sua prosa, rebelde às influências artísticas ou teóricas e também à militância feminista ou política, o que a fez angariar certa fama de alienada —questionada magnificamente por sua última obra publicada em vida, *A hora da estrela*. Em uma carta para as irmãs Elisa e Tania, ela fala dessa falta que não pôde ser suprida mesmo que lhes escrevesse sempre, da falta que não encontrava preenchimento:

Com os anos de ausência acumularam-se tantos fatos e pensamentos que não foram transmitidos que sem querer se toma um ar misterioso. Se estivéssemos juntas, mesmo que eu não contasse, alguma coisa se transmite sempre pelo rosto, pelos gestos, pela presença. Ou então uma pessoa sente o calor da outra, e tudo de algum modo se comunica. Mas, com o tempo, habituei-me também ao silêncio, e fica assim mesmo. Mas não há propriamente mistério, senão 'o da vida', em profundidade e em superfície (Borelli, 1981:146).

A conversa das cartas, assim, aponta invariavelmente para um não-dito, para uma lacuna tanto na vida quanto na obra ficcional de Clarice. Ao comparar os dois datiloscritos de «Objeto gritante», texto que serviu de base ao livro *Água viva*, de 1973, Ana Claudia Abrantes observa que «a maior parte das alterações no seu texto não chega a provocar a dissociação completa entre as duas categorias do autor e do narrador. O que elas efetivam de fato é uma relativização do relato autobiográfico» (Abrantes, 2016:91). Mas por que trazer aqui essa relação do ficcional e o autobiográfico? Pelo menos após a publicação de *Água viva*, a miscelânea de gêneros literários e o rompimento entre categorias de narrador se tornaram uma marca clariceana e o jogo de identidades um recurso narrativo no qual ela se esconde e se revela. Dois excertos do datiloscrito de «Objeto gritante» trazem à tona esse rompimento de hierarquia narrativa:

Há coisas que jamais direi; nem em livros e nem em jornal. Não direi a ninguém no mundo. Um homem me disse que no Talmude falam que há coisas que as podem contar. Outras a poucos. E outras a ninguém. Acrescento: não quero contar nem a mim mesma certas coisas. Sinto que sei de umas verdades. Mas não sei se as entenderia mentalmente.

Não escrevo cartas porque só sei ser íntima e ao mesmo tempo impessoal. Aliás, eu só sei em todas as circunstâncias ser a um tempo íntima e impessoal: por isso sou a calada (Lispector citada em Abrantes, 2016:91-92).

Antes de calar sua correspondência, marcada pelas mudanças de país, Clarice fez da epistolografia um meio de ancorar afetos, os contatos com os amigos e a família distantes, mas também um *modus operandi* para trocar experiências sobre seu processo criativo e pensar a própria existência, especialmente na troca de cartas com outros escritores.

No diálogo epistolar com Clarice Lispector, Fernando Sabino assume a perspectiva da experiência, enquanto ela busca a estética da existência, tornando-se, ela mesma, sua maior questão.

Referências

- Abrantes, Ana Claudia (2016), *Objeto gritante: um manuscrito de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel.
- Andrade, Mário e Fernando Sabino (2003), *Cartas a um jovem e suas respostas*, Rio de Janeiro, Record.
- Bandeira, Manuel (1945), «Manuscrito de carta. Arquivo de Clarice Lispector», em Arquivo-Museu de Literatura, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Bakhtin, Mikhail (2006), *Estética da criação verbal*, São Paulo, Martins Fontes.
- Bazerman, Charles (2009), «Cartas e a Base Social de Gêneros Diferenciados», em A.P. Dionisio e J.C. Hoffnagel (orgs.), *Gêneros textuais, tipificação e interação*, São Paulo, Cortez.
- Borelli, Olga (1981), *Clarice Lispector-Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Foucault, Michel (1992), «A escrita de si», em *O que é um autor?*, Lisboa, Veja.
- _____ (2009), *História da sexualidade 3. O cuidado de si*, São Paulo, Graal.
- Gotlib, Nádja Batella (2008), *Clarice Fotobiografia*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- _____ (2013), *Clarice: uma vida que se conta*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Guimarães, Júlio Castañon (2004), *Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Haroche-Bouzinac, Geneviève (1995), *L'épistolaire*, Paris, Hachette.
- Hutcheon, Linda (1991), *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago.
- Lejeune, Philippe (2008), «A quem pertence uma carta?», em J. Noronha (org.), *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Lima, Cesar Garcia (2011), *Modos de ser poeta brasileiro nos anos 1920: uma leitura do diálogo epistolar de Carlos & Mário (tese)*, em http://bdt.d.ibict.br/vufind/Record/UERJ_0eaca2757daa7b0e0f193e70fe209a78/

- Lispector, Clarice (1973), *Água viva*, Rio de Janeiro, Artenova.
- _____ (2007), *Minhas queridas*, Rio de Janeiro, Rocco.
- _____ (2018), *Todas as crônicas*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Moser, Benjamin (2009), *Clarice, uma biografia*, São Paulo, Cosac Naify.
- Nunes, Benedito (1995), *O drama da linguagem*, São Paulo, Ática.
- Sabino, Fernando e Clarice Lispector (2001), *Cartas perto do coração*, Rio de Janeiro, Record.
- Sontag, Susan (2015), *A vontade radical*, São Paulo, Companhia das Letras.

La recepción y la crítica en México
a partir de los manuscritos
de Clarice Lispector

El manuscrito de *La hora de la estrella*¹

Emiliano Mastache

Intentemos entender un poco más la amplitud de las investigaciones en crítica genética. Como ya vimos, la reconstitución de un proceso de creación siempre es una tarea utópica. Tenemos únicamente algunos rastros de un camino que debe haber sido mucho más complejo de lo que nuestras elaboradas hipótesis pueden vislumbrar. Así, reconstruir el proceso no sólo es una tarea infinita, sino también imposible.

Claudia Pino y Roberto Zular

Preámbulo

Como es natural con un manuscrito de una obra literaria, los aspectos que llaman la atención y que merecen ser destacados son virtualmente infinitos. Me limitaré a tratar uno o si acaso dos de ellos.

Así, el presente texto tiene como propósitos fundamentales: primero, proporcionar una descripción de las características generales

¹ Parte del presente texto fue presentado como ponencia, con el mismo título, en el Coloquio Internacional «Clarice Lispector. Autoría, representaciones y recepción de su obra. Archivos de la Fundación Casa de Rui Barbosa»; todo ello, gracias a la dedicación y tenacidad de la doctora Leticia García. Tanto este artículo como aquella ponencia son resultado de la investigación que realicé para obtener el doctorado en Literatura Comparada.

del manuscrito de la última novela publicada por Clarice Lispector; segundo, destacar dos o tres pasajes que cuentan con varias versiones en el propio manuscrito; tercero, demostrar que, contrario a lo que se suele afirmar, la escritura de Clarice Lispector no era ni podía ser exclusivamente el resultado de «inspiraciones» e impulsos repentinos, sino que fue el producto de un arduo trabajo de revisión, relecturas, reescritura y correcciones, realizado por la escritora rigurosamente —al menos la lectura y revisión cuidadosa del manuscrito de *La hora de la estrella* así lo comprueban—; y, cuarto, proponer, con base en éste y otros manuscritos de la autora, que la escritura de Clarice Lispector sufrió una radical transformación, en primera instancia, a partir de 1966, cuando fue víctima de un grave accidente y, en los hechos, a partir del manuscrito de *Água viva* —escrito en 1971— el cual se convertirá, desde mi perspectiva, en una especie de basamento y cimiento para el resto de sus tentativas escriturales y de sus obras.

Características generales

En una caja blanca se resguardan treinta y cuatro fólders grandes de papel bond amarillo, dentro de los cuales, a su vez, se encuentran propiamente los manuscritos. Cada uno de esos fólders cuenta con un breve título y una numeración como la siguiente: 1/34, 2/34, 3/34, etcétera. Dicha organización se debe al personal del Instituto Moreira Salles. El último fólder, el número 34/34, contiene una carpeta de cartón grueso, color rosa, en la cual se guardó originalmente el manuscrito.

De los 33 fólders restantes, sólo tres, el 10, el 32 y el 33, contienen extensos periodos de escritura —es decir, hay más de una hoja. Los otros 30 contienen sólo una hoja, que puede ser un trozo de papel, un sobre, media página o un papelito con alguna anotación. A continuación, se presentan dos cuadros en los que se

describen, primero, las características generales de la totalidad de los fóliders y, después, lo que contienen aquellos con extensos periodos de escritura.

Cuadro 1
 Contenido general de los fóliders del manuscrito de *La hora de la estrella*

<i>Fóliders que contienen sólo una pieza de papel (hoja, recorte, sobre, media hoja, trozo, anotación)</i>	<i>Fóliders que contienen varias páginas escritas (un continuum)</i>	<i>Fólder con una carpeta de cartón</i>
Cantidad	30	3
Número	1-9 y 11-31	10, 32 y 33
		34

Cuadro 2
 Los tres fóliders con periodos extensos de escritura, numeración de la autora y correspondencia con la versión finalmente publicada

<i>Fólder</i>	<i>Características</i>	<i>Numeración de Clarice Lispector a mano</i>	<i>Corresponde a las páginas de la novela publicada (Rocco, 1998)</i>
10/34	29 hojas oficio escritas por ambos lados más tres pedazos sueltos (sólo uno escrito por ambos lados)	1-14 [corte temático] y 23-43 [el número 39 aparece en dos hojas: reescrita] [faltaría el periodo 15-22]	12/13/16/24-44, 60-87 [Faltantes: 45-59]
32/34	10 hojas escritas (sólo por la cara derecha)	1-10	12-24
33/34	9 hojas escritas (sólo por la cara derecha)	1-8 más uno (sin número)	79-87 (más la 44)

Al respecto, es necesario destacar varios puntos. El más importante es que el manuscrito está incompleto: el tramo que falta

es el que, en la novela publicada, corresponde a las páginas 45-59: veinticuatro páginas en total. En la edición que utilicé para el presente texto, la novela cuenta con ochenta y siete páginas. De manera que el faltante constituye casi una tercera parte del total.

En el manuscrito, dicho tramo se percibe en el fólder 10/34, porque sucede que hay un corte temático a partir de la página 14. La siguiente debería ser la número 15, pero aparece la número 23 y sigue hasta la número 43. Falta pues, el manuscrito de las hojas 15-22. Ahora bien, como se muestra en el cuadro 2, hay una relación entre los tres fólderes (10, 32 y 33), o más bien, entre los periodos de escritura de cada uno.

Tanto el contenido del fólder 10/34 como el del fólder 32/34 corresponden a la primera parte de la novela, es decir, empatan con las páginas 12-24 del libro publicado. Pero en sentido estricto, sólo las dos primeras hojas del 10/34 empatan con las páginas 12-24; a partir de la tercera hoja de ese fólder se trata de la página 24 del libro. En otras palabras, las dos primeras hojas del 10/34 constituyen un *continuum* de escritura que después fue modificado y acrecentado. Lo cual es de gran relevancia porque permite establecer una mínima pauta cronológica: las hojas que contiene el 10/34 fueron escritas antes que las hojas que contienen los fólderes 32 y 33. Ahora bien, en contraste con lo que sucede con el fólder 10/34, las páginas manuscritas del 32/34 que empatan o se corresponden con el tramo numerado 12-24 del libro impreso son muchas más: diez en total.

De esa forma, dentro del propio manuscrito hay dos versiones del comienzo de la novela. Lo cual es de un enorme valor para quien se interesa en la obra de Clarice Lispector, en la medida en que muestra que el «método» de la autora consistía en un dedicado esfuerzo de escritura y reescritura: en copiar lo escrito e ir haciendo añadidos y modificaciones y no en escribir frases iluminadoras en papelitos como a veces se afirma, muy a la ligera.

De tal modo, se hace posible una comparación triple: del tramo del fólder 10/34 con el fragmento respectivo del 32/33 y ambos con

la versión publicada. A continuación, las tres versiones (destaco las diferencias con cursivas).

Cuadro 3
Comparación triple del comienzo de *La hora de la estrella*

Fólder 10/34: hoja 2	Fólder 32/34: hojas 3 y 4	Libro impreso: página 16
O que escrevi —[eu] aviso— não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e <i>exijam</i> [sic] requintes de espírito e de estilo. Pois o que escrevi é apenas nu. Como requinte, embora, tenha Embora tenha como pano de fundo a penumbra que [sempre] há nos meus sonhos quando de noite eu durmo.	Estou avisando: o que escrevo não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requinte(s) de espírito ou de estilo. Pois o que estou escrevendo é apenas nu. Embora tenha como pano de fundo a penumbra que sempre há nos meus sonhos <i>de noite atormentado quando durmo.</i>	Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendo será apenas nu. Embora tenha como pano de fundo —e <i>agora mesmo</i> — a penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos <i>quando de noite atormentado durmo.</i>

Tres formas distintas de comenzar. Tres formas verbales diferentes para el término y la acción de «escribir». Modificación de extraordinaria repercusión para la novela en su totalidad, porque optar por una forma de futuro, en vez de una conjugación en pasado, e inclusive en presente, abre un horizonte posible para la escritura. Recuérdense que Rodrigo S.M., en la versión final, siempre está por escribir la historia de Macabéa. Ese rasgo es lo que define y al mismo tiempo hace posible tanto la novela de Clarice Lispector como la propia tentativa escritural de su protagonista. Esto crea una especie de empalme o de eclipse entre ambas figuras o instancias: la autora real y el autor-personaje; del cual, si no se presta la debida atención, resulta difícil sustraerse.

De ahí la trascendencia del hallazgo de las dos versiones al interior del manuscrito y su necesario contraste con la versión

publicada. La repercusión más importante de esto es que el trabajo escritural de Clarice Lispector pasa al primer plano y, en la medida en que la comparación deja ver las decisiones y dilemas de la autora real, se vuelve imposible, como a veces se ha pretendido e insistido, confundir su escritura con la de su protagonista.

Lo mismo sucede con las hojas que se encuentran en el fólder 33/34. Como lo indica el cuadro 2 en la columna de la izquierda, dicho fólder abarca las páginas 79-87 del libro. Es un tramo que también aparece en el 10/33, el cual, en este segundo caso, se corresponde con las páginas 60-87 del impreso. Ahora bien, el breve pasaje que a continuación se presenta en tres versiones diferentes se encuentra en la parte final de la novela. Es justo el momento posterior al atropellamiento de Macabéa. Veamos las tres versiones.

Cuadro 4

Comparación triple de la parte final de *La hora de la estrella*

Fólder 10/34: página 39 bis	Fólder 33/34: página 2	Libro impreso: página 80
Ficou inerte na rua e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde esperança. Para tal exígua criatura a grande natureza se dava em forma de ralo capim de sarjeta.	Ficou [não sabia por quê] inerte no canto da rua [talvez descansando das emoções], e viu, entre as pedra pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança. Hoje, pensou ela [hoje] e' [sic] o primeiro dia da minha vida? Nasci. Ou!	Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana.
	(A verdade é sempre um contato interior inexplicável. A verdade é irreconhecível. Portanto não existe?) Não para os homens não existe. Para tal exígua criatura a grande natureza se dava apenas em forma de capim de sarjeta (...).	Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci. (A verdade é sempre um contato interior inexplicável. A verdade é irreconhecível. Portanto não existe?) Não, para os homens não existe). Voltando ao capim. Para tal exígua criatura chamada Macabéa a grande natureza se dava apenas em forma de capim de sarjeta.

En primer lugar, nótese el uso de corchetes de la segunda versión que sí se conservan en la última (excepto el primero: «[não sabia por quê]»). Segundo: lo que en la columna de en medio aparece como pregunta en primera persona, en la versión final se vuelve afirmación: «É o primeiro dia da vida de Macabéa!» Tercero: adviértase la diferencia del paréntesis entre la segunda y la tercera versión, donde la frase que constituye una respuesta para la pregunta previa es puesta fuera del paréntesis en la segunda versión. Pero, en la versión final, es colocada dentro. Esto es muy importante, porque, como es sabido, a lo largo de la novela los paréntesis hacen posible que el personaje-autor irrumpa con su voz en la propia narración.

No me es posible profundizar este punto por cuestiones de espacio. Pero sí enfatizo que ese cambio de posición del paréntesis, de la versión manuscrita a la versión impresa, no es una excepción sino la regla. Al contrario de lo que se podría pensar, en *La hora de la estrella*, los paréntesis no responden a un criterio o padrón definido. Mi postura no es definitiva; no obstante, me parece probable que los paréntesis obedecen a una intención de Lispector por desestabilizar el texto, creando hiatos y cesuras en el seno de la propia escritura y de su propio devenir. En ese sentido, no sobra decir que las búsquedas formales de Clarice Lispector culminan con ese uso tan particular de los paréntesis en *La hora de la estrella* —recuérdese que en diversos momentos incluso recurre a la inserción de la palabra *explosión*, puesta entre paréntesis, lo cual resulta muy expresivo y a la vez desconcertante. Claro, esto no constituye la substitución o incluso la superación de la sintaxis en su sentido más tradicional, sino precisamente su confirmación a través de la radicalización de ese tipo de signos que, como es característico en Lispector, se encuentran entre lo verbal y lo no verbal.

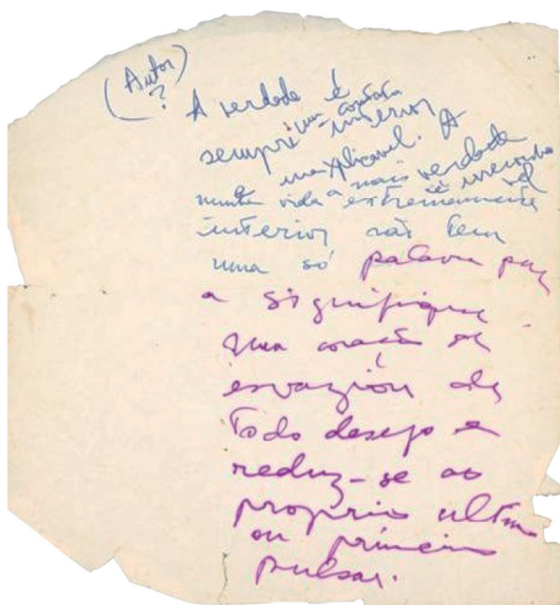
En cuarto lugar: el mismo paréntesis, desde otra perspectiva, posee una extraordinaria relevancia, porque ayuda a esclarecer el «juego» que supone el manuscrito de *La hora de la estrella*. Sucede que esa es la segunda vez que el tramo que se muestra en el cuadro

aparece, pues está en la primera página de la novela: «A verdade é sempre um contato interior inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique. Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar» (Lispector, 1998:11).

Ahora, lo sorprendente es que es exactamente el mismo fragmento — sólo falta la «e» en la versión manuscrita — que aparece escrito en una hoja oficio y con dos tintas en otro fólter, el número 18/33, del manuscrito de *La hora de la estrella*. Esto quiere decir que los pequeños trozos de papel son, en realidad, un añadido a los textos mayores o, si se prefiere, son *inserciones* que Lispector consideró necesarias a partir de sucesivas relecturas y reescrituras. Ahora bien, es precisamente a partir de esas «notas» o papeles sueltos que se hace posible suponer que Lispector trabajaba bajo un método intempestivo, casi amorfo y sin rumbo.

No obstante, la idea de que Clarice escribía primordialmente de manera intuitiva e impulsiva me parece equivocada. Desde mi punto de vista, al menos en el manuscrito de *La hora de la estrella*, ocurre lo contrario: Clarice realizó un trabajo mucho más serio y sistemático de lo que a veces se quiere reconocer. Claro, esto no significa que no sucediera una exploración de la palabra, libre y espontánea. Sin duda, eso sucedía. Sin embargo, el manuscrito es resultado de un arduo trabajo antes que de un mero impulso.

Imagen 1

«A verdade é sempre...»²

Fuente: fólder 18/34; única hoja.

En ese sentido, difiero de la forma en que Fábio Frohwein propone concebir las «hojas sueltas» que forman parte del manuscrito. En un texto publicado en la página electrónica del Instituto Moreira Salles, Frohwein afirma lo siguiente:³

Inspirações ou notas?

Em 2004, chegaram ao Instituto Moreira Salles (IMS) os manuscritos do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, documentos importantes não apenas pela raridade, mas também por registrarem a maneira como Clarice trabalhava seus textos. Desde as primeiras obras, a escritora adotara o método da anotação imediata. Assim, segundo

² Agradezco a Paulo Gurgel Valente su autorización para incluir en el presente texto imágenes de los manuscritos de Clarice Lispector.

³ Reproduzco el texto íntegro por su importancia y he decidido dejarlo en portugués para evitar la más mínima confusión posible.

Nádia Battella Gotlib, sua biógrafa, «passa a carregar um caderninho, onde vai fazendo as suas anotações. São as notas, soltas, que, em grande quantidade, e referentes ao mesmo assunto, constituirão já o seu romance».

Com o tempo, as anotações seriam feitas em qualquer tipo de papel, facilmente à mão, e até por outra pessoa, a quem Clarice solicitava ajuda, quando impossibilitada de escrever. Olga Borelli conta que, às vezes, durante uma sessão de cinema, anotava para a escritora uma ideia ou frase. Diz ainda que Clarice, em meio a afazeres domésticos, subitamente pedia à empregada que lhe fizesse anotações. Por isso, vemos notas de *A hora da estrela* em fragmentos de papel, folhas de cheque e envelopes. Além dessa diversidade de suportes, observamos ainda, na maioria dos documentos aqui reproduzidos, a caligrafia de Olga, que ajudou Clarice a organizar e datilografar os manuscritos de *A hora da estrela*.

Em entrevistas, Clarice costumava explicar como se dava seu processo de escrita, basicamente em duas etapas:

Quando eu estou escrevendo alguma coisa, eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite, coisas que me vêm. O que se chama inspiração, né? Agora, quando eu estou no ato de concatenar as inspirações, aí eu sou obrigada a trabalhar diariamente.

Na fase inicial da escrita, portanto, Clarice anotava «inspirações», isto é, ideias e frases que lhe vinham prontas. Quando chegava a um volume de material satisfatório, a escritora partia para a segunda etapa de criação —concatenava as «inspirações». Se a primeira fase poderia demorar meses ou anos, o momento seguinte era de trabalho ininterrupto. Assim, os manuscritos de *A hora da estrela* depositados no IMS refletem as etapas da criação clariciana, na medida em que esses documentos apresentam tanto as «inspirações» de Clarice, quanto textos mais desenvolvidos, produtos daquela concatenação.

O que apresentamos neste catálogo são as «inspirações» colhidas por Clarice para *A hora da estrela*, que, na organização do acervo da escritora, ganharam o termo técnico de notas. As páginas do catálogo, produzidas especialmente para este site, mostram reproduções dessas notas,

contendo informações como observações sobre diferenças de caligrafia na nota e identificação das anotações de Olga Borelli (s/f).

Es importante aclarar que dicho texto es una especie de guía para las treinta y cinco imágenes que aparecen en la misma página electrónica. En efecto, las imágenes son, en su mayoría, de treinta y cinco «notas» o papeles sueltos escritos por Clarice, los cuales son parte del manuscrito y por ello, como se expuso al principio, se resguardan en su respectivo folder.

Volvamos al texto. Como se puede leer, Frohwein llama a esos papeles «inspiraciones», como si hubieran sido creados de manera aislada e independientes del resto. Para ello, recurre a consideraciones tanto de la propia Lispector como de Nádia Battella Gotlib. Al respecto, no es posible negar que Clarice cargara cotidianamente algún cuaderno para realizar notas o que tuviera necesidad repentina de escribir —algo natural. Lo que resulta insostenible es que las hojas sueltas, que se encuentran al interior de la mayoría de los folders del manuscrito de *La hora de la estrella* (folders 1-9 y 11-31), hayan sido escritas *previamente* a los periodos de escritura más extensos (los folders 10, 32 y 33).

La revisión cuidadosa del manuscrito revela lo contrario: esas notas fueron escritas *después* de concebir el «argumento» de la novela y luego de haber sido escrita la mayor parte del texto —y, cabe recalcar, también después de varias versiones manuscritas, pues todo indica que lo que se conserva actualmente como el manuscrito de *La hora de la estrella* con dificultad fue la primera o la única versión.

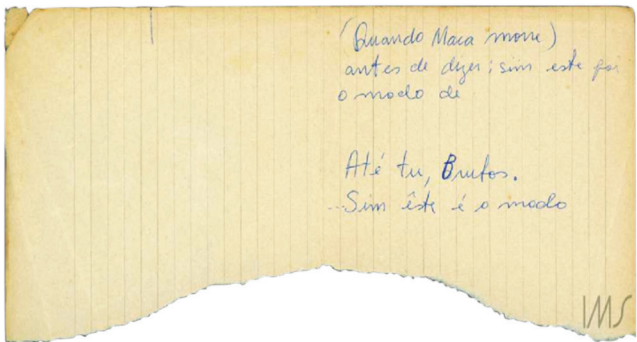
¿Cuál es la prueba contundente? El hecho irrefutable, con base en las comparaciones que mostré, de que el texto clariceano ganó cada vez más extensión y tamaño en la medida en que fue reescrito varias veces. No se trata de una suposición. Es un hecho. Basta con ver de nuevo los ejemplos en los cuadros presentados páginas arriba: desde la primera versión (del folder 10 o del 32), pasando por la

Más allá, hay una marca, a lo largo del manuscrito, que señala el momento en que deben ser incorporadas esas «inserciones». Dicha marca es el asterisco, como se aprecia en las imágenes, que indica el lugar en que se deben insertar pequeños fragmentos. En la imagen se trata de dos añadidos en la misma hoja: la número 8.

[illegible]El *manuscrito de La hora de la estrella*

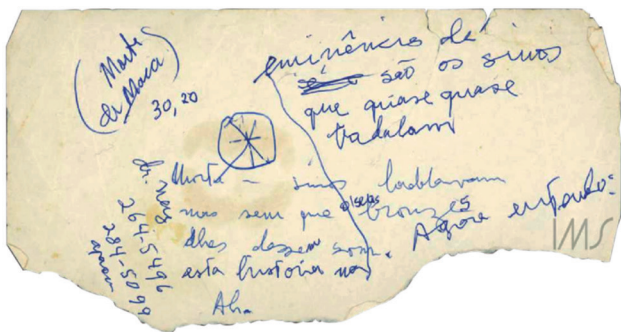
Es el único caso, en todo el manuscrito, en que hay dos marcas o asteriscos: la primera aparece en la mitad de la página y alude al papelito que se encuentra en el fólder 6/34; la segunda surge casi al final de la página y alude al único papel que se encuentra en el fólder 11/34.

Imagen 3
Primera inserción/asterisco



Fuente: fólder 6/34; única hoja.

Imagen 4
Segunda inserción/asterisco



Fuente: fólder 11/34; única hoja.

Si no fuera así, sería en verdad inusitado y hasta inconcebible que Clarice Lispector hubiera escrito esos papelitos de manera aislada

y que, después, en torno a ellos, escribiera páginas y páginas. No. Carece de sentido.

El proceso, porque así lo indica y prueba el manuscrito, ¡es el inverso! Clarice escribió sus ideas básicas y después trabajó sobre ellas una y otra vez. Ya que logró tener un *corpus* más o menos definido y extenso, se dispuso a añadir las frases que se le ocurrían como proceso natural de perfeccionamiento del texto. De lo contrario, sería necesario enfrentar la idea y la imagen, un tanto fetichista, de que Lispector escribía pequeñas frases que venían a su alma sin porqué y sin antecedentes y que, celosamente, la autora las guardaba para, a partir de ellas, hacer surgir una gran obra.

Insistir, entonces, en que las «notas» del manuscrito pueden ser consideradas como «inspiraciones» promueve no sólo una imagen idealizada de la mayor escritora que hasta hoy ha existido en Brasil, sino que también, y mucho más importante, revela el poco conocimiento y la falta de comprensión del manuscrito de *La hora de la estrella*. En otras palabras, hace patente el no reconocimiento de la unidad orgánica que lo constituye y del juego entre las diversas partes y papeles que lo conforman. Además, hace evidente un enorme desconocimiento de otros manuscritos de Clarice Lispector en la medida en que, por lo menos en el de *Água viva*, hay una acción similar: con un asterisco o una cruz marca el lugar en que se debe añadir algo, con la diferencia de que el agregado, en este caso, se escribe en la misma hoja del manuscrito y no en hojas separadas (imagen 5).

Ahora bien, todo lo expuesto hasta aquí, repito, no significa que Clarice Lispector no recurriera a «inspiraciones» sin motivo. Sin duda ésa fue una forma de su escritura, pero de igual modo procedía por medio de lo que llamo *inserciones*: pequeños pedazos de papel en los que anotaba frases que debían agregarse a los pasajes más extensos ya existentes, lo cual significó un arduo trabajo.

En ese sentido, la posibilidad de conocer un manuscrito es y será siempre un privilegio, pues permite profundizar en la obra respectiva. No obstante, pocas veces estamos frente al resultado del primer

intento de escribirla. Lo más lógico y común es que haya múltiples versiones. Por ello, no deja de ser extraño que de *La hora de la estrella* sólo exista una única versión, escrita, en su totalidad, a mano.

Imagen 5

inventar é o único modo de revelar o futuro. A invenção é o único meio de desenvolver o futuro. de (criar) a desobediência a futuro

Mas tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto e no x futuro. A ~~invenção~~ *invenção* é o único meio de ~~desenvolver~~ *revelar* o futuro. Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. ~~Como não me pega mais~~ *Como não me pega mais* sem ~~gêneros~~ *sem gêneros*;

Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando. Pois a realidade única para mim só pode ser minha. Como a tua é única.

Quem me acompanha que me acompanhe a caminhada é longa e é sofrida mas é vivida. Porque agora é a sério: não estou brincando. Estou no meio de que grita e pulula e é sutil como uma realidade invisível. É de uma pureza tal esse contato com o invisível. O invisível da realidade. Estou é improvisando. Mas que mal tem isto? eu improviso como no jazz improvisam a música. Aliás estou ~~me~~ tentando escrever o invisível da música. A música diz e diz e diz e há certa angústia no querer dizer e na verdade ~~nada mais contar~~ *não falar*. Eu me perco na música ~~me~~ como me perco na realidade objetivada. É de uma pureza tal esse contato com o invisível. Eu deixo você ser. Deixe-me ser então. Mas eternamente é uma palavra muito dura: tem um ~~é~~ *é* granítico no meio. Pararemos sempre com a morte e nossa eternidade é cortada pelo meio. Mas não existe propriamente eternidade. É Tudo o que é nunca começou. Minha pequena ~~caixa~~ *caixa* cabeça estala ao pensar em algo que não começa e não termina. Felizmente este pensamento-sentimento dura pouco pois se permanecesse levaria ao desvario. Mas a cabeça também estala ao imaginar que alguma coisa tivesse começado — pois de onde e onde começaria? E que terminasse — mas o que ~~viria~~ *viria* depois de terminar?

Ah bem sei o que quero aqui: o ~~dissonante~~ *dissonante* e o ~~inconcluso~~ *inconcluso*. Quero a profunda desordem orgânica que ~~tem~~ *tem* uma ordem sub-jacente. ~~Estas frases~~ *Estas frases* são tão feitas exatamente na hora em que estiverem sendo lidas que elas estalam de ainda tão novas ~~de~~ *de* uma ~~nova~~ *nova* experiência de ~~ex~~ *ex* ~~acessar~~ *acessar* ~~ao~~ *ao* ~~exercício~~ *exercício* ~~de~~ *de* liberdade ~~de~~ *de* falta de construção. Embora ~~isso~~ *isso* ~~se~~ *se* ~~queira~~ *queira* escrever. ~~ao~~ *ao* ~~correr~~ *correr* ~~da~~ *da* ~~máquina~~ *máquina* ~~anotando~~ *anotando* o que ~~me~~ *me* ~~vier~~ *vier* ~~ao~~ *ao* ~~dedos~~ *dedos* — ~~menos~~ *menos* ~~que~~ *que* ~~o~~ *o* ~~texto~~ *texto* ~~de~~ *de* ~~que~~ *que* ~~com~~ *com* ~~aparelho~~ *aparelho* ~~de~~ *de* ~~fragmentário~~ *fragmentário*. 5.02

Fuente: manuscrito de *Água viva*, página 4.

A manera de conclusión quisiera decir lo siguiente: es muy importante mencionar que, por razones un tanto desconocidas e

incomprensibles, Clarice, durante mucho tiempo, no tuvo la costumbre de guardar y conservar los manuscritos y versiones de sus obras. Según ella misma declaró, los destruía. Al menos, fue así con *Cerca del corazón salvaje* y hasta *La pasión según G.H.* En otras palabras, de sus primeras seis novelas —que concibo como su primera fase de escritura— no subsiste ningún manuscrito. La única excepción se encuentra en las sugerencias que su amigo Fernando Sabino le hizo a *La manzana en lo oscuro*;⁴ aunque se trata de correcciones un tanto menores —palabras, frases o pequeños periodos. Por lo demás, es importante decir que, en nota al pie, Fernando Sabino afirma que de las casi cuatrocientas páginas iniciales, con independencia de las sugerencias, Clarice le mandó de vuelta ochenta y tres reescritas completamente. Esto es un dato valiosísimo, porque se conjuga con el testimonio de la propia autora, quien llegó a decir que acostumbraba copiar a máquina sus novelas múltiples veces, de manera que iba realizando modificaciones a cada nueva versión hasta que la obra en cuestión quedara terminada. Según Nádia Battella Gotlib, su tercer novela, *La ciudad sitiada*, la «copió» al menos veinte veces.⁵ Asimismo, en carta fechada el 7 de mayo de 1956, Clarice Lispector le dice a Fernando Sabino, respecto a *La manzana en lo oscuro*: «Estoy copiando mi novela por así decir, terminada».

Esto significa, casi sin lugar a dudas que, al menos en sus primeras cuatro novelas, Clarice acostumbraba escribir con una especie de «método»: copiando a máquina una y otra vez cada texto. Este periodo abarca catorce o quince años: de 1941 o 1942 a 1956. Es importante no minimizar lo anterior, sobre todo por las profundas transformaciones que están sufriendo las tecnologías de la escritura. Lo

⁴ Dichas correcciones y sugerencias fueron parte del intercambio epistolar entre ambos escritores; se encuentran en el libro *Cartas perto do coração*.

⁵ «O ano [1948] se abre com uma grande novidade: em carta a Bluma —que voltara a viver no Brasil em meados do ano anterior—, a escritora comunica estar esperando seu primeiro filho. Enquanto trabalhava para pôr o ponto final em seu terceiro romance que lhe custara os últimos três anos, tendo sido «copiado» pela autora mais de 20 vezes, método que usava ao elaborar um livro» (Battella, s/f).

que aquí se ha referido como «copiar» era y ha sido, en realidad, el verdadero trabajo del escritor, como lo hace notar Juan Villoro, quien señala:

Resulta fácil comprender que el novelista se despersonaliza para vivir transitoriamente en Comala, Macondo y Yoknapatawpha. Sin embargo, el gesto mismo de escribir produce un extrañamiento. Quien corrige un texto en papel, llena la cuartilla de tachaduras. Pero al pasarlo en limpio surgen las correcciones. La operación física de escribir abre nuevas posibilidades. Lo asombroso es que eso sólo sucede con la escritura en *acción*. Al momento de leer un manuscrito, se advierten ciertos defectos, pero hay mejorías que sólo provienen de escribir palabra por palabra. Esto lleva a una pregunta casi metafísica: ¿quién decide lo escrito? No dependemos en exclusiva de la mente, sino de su misterioso vínculo con la mano. Unos versos de Gerardo Diego resumen el enigma: «Son sensibles al tacto las estrellas/No sé escribir a máquina sin ellas». Las yemas de los dedos parecen tomar decisiones por su cuenta, como guiadas por un dictado astral.

Los recursos de corrección de la computadora eliminan la obligación de reescribir la página entera; basta señalar una palabra para cambiarla. Para quienes pertenecemos a una generación acostumbrada a «pasar en limpio», esto cancela las variantes que sólo aparecen en la pausada reescritura, con el juicio crítico que subyace en la yema de los dedos (2016:26).

Efectivamente, durante todo el siglo XX, la escritura a mano se vio radicalmente afectada y transformada por la máquina de escribir. Y el caso de Clarice Lispector no fue la excepción. Dicho de otro modo: es importante hacer énfasis en que si bien todo indica que Clarice recurrió a la máquina de escribir durante esos primeros lustros de escritura, eso no quiere decir que no recurriese también a la escritura a mano.

Por eso mismo, llama mucho la atención que, respecto a sus últimas tres novelas, en primer lugar, sí existan manuscritos —lo

cual indica un cambio de postura de la escritora al respecto — y, segundo, que al menos dos de ellos sean en su totalidad documentos escritos a mano. Esos dos casos son *La hora de la estrella* y la novela póstuma *Un soplo de vida*. El otro es un caso singular, inquietante y revelador: la ya mencionada *Água viva*.

Con base en la investigación que realicé, me parece que el cruzamiento de esos tres manuscritos arroja una luz verdaderamente inesperada sobre la escritura de Clarice Lispector en la medida en que, contrario a lo que podría suponerse, hacen patente que entre *Água viva*, *La hora de la estrella* y *Un soplo de vida* hay una continuidad, no tanto estilística, sino genealógica. Para decirlo en una palabra, y esto es una hipótesis mía: es casi indudable que Clarice Lispector experimentó una especie de agotamiento en su escritura después de escribir *La pasión según G.H.*, en el año de 1964, aunado al incendio ocurrido en 1966 —hecho fundamental e inexplicablemente ignorado por la crítica—, que le afectó, entre otras partes del cuerpo, ¡la mano con la que escribía!⁶

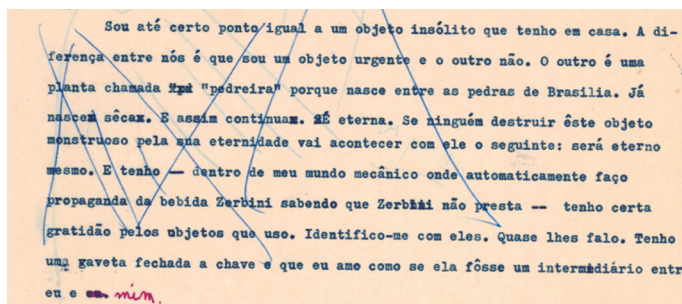
Todo esto significa, entonces, que en los años siguientes Clarice se fue abriendo a una búsqueda estética y escritural cada vez más radical. Ahora bien, esto ya se aprecia desde *Un aprendizaje o el libro de los placeres* y también en lo que podríamos llamar la evolución de sus cuentos. No obstante, es imperioso preguntar: ¿cuál es el signo fehaciente de esa ruptura en su propia escritura?

⁶ No cuento con el espacio suficiente para extenderme sobre esta interesantísima cuestión que, desde luego, suscita un vuelco hermenéutico respecto a la escritura y la obra de Clarice Lispector en la medida en que la hipótesis que propongo centra la atención en la materialidad más elemental de la propia escritura, es decir, en el cuerpo, en la propia mano de Lispector. Baste con señalar que, gracias a la lectura atenta de la correspondencia íntegra de la autora, y particularmente de diversas cartas que le envió a su hijo —escritas tanto a mano como a máquina— en las que trata sobre su lenta recuperación después del incendio y las dificultades para volver a escribir, puedo afirmar que existen suficientes indicios —porque la caligrafía comparada lo deja ver de manera obvia y contundente— para suponer que el accidente sufrido por Clarice Lispector transformó de manera radical e irreversible la concepción y el ejercicio mismo de la escritura que ella había construido y consolidado hasta ese momento. Si no me equivoco, esta interpretación que propongo, y que posee enormes repercusiones, es, hasta este momento, inédita. Invito al lector a considerar las posibilidades que esta idea, en apariencia simple, abre respecto a Lispector y, también, respecto a otros escritores.

El hecho incontrovertible, señalado ya por algunas voces críticas, de que Clarice tuvo la osadía, el descaro o la genialidad —depende de cómo se aprecie— de incorporar sus propias crónicas a la narración que da forma a *Un aprendizaje o el libro de los placeres*. Una «técnica» que se ve todavía más extendida en el manuscrito de *Água viva*.

No ahondo más en esta compleja, debatible y muy apasionante cuestión. Sólo quisiera agregar que, con base en el estudio de tales manuscritos, me parece que es posible plantear que el manuscrito de *Água viva* funcionó en un primer momento como una especie de hacerse a la deriva, de arrojarse al abismo de la escritura, pero con el paso del tiempo terminó por ser una especie de hoja de ruta y de nuevo origen para el resto de la escritura de Clarice Lispector hasta su muerte. Como prueba de lo anterior, destaco un fragmento de dicho manuscrito verdaderamente asombroso; es un momento en el que se habla ¡de una planta!, a la que denomina «pedreira» —la relación se entenderá enseguida—:

Imagen 6
«Pedreira»/Macabéa



Fuente: manuscrito de *Água viva*, página 180.

¿Qué antecedente más claro podría haber de Macabéa, protagonista de *La hora de la estrella*? Recordemos que en dicha novela, en algún momento se lee: «Voltando ao capim. Para tal exígua criatura

chamada Macabéa a grande natureza se dava apenas em forma de capim de sarjeta» (Lispector, 1998:80). Incluso, cabe plantear que el proyecto todo, o la idea básica, que constituye *La hora de la estrella* se encuentre ya íntegro en el fragmento que acabo de referir del manuscrito de *Água viva*.

Nota final

En el presente texto he procurado poner de relieve, con base en algunas ideas provenientes de la crítica genética, que el manuscrito existente de *La hora de la estrella*, que resguarda el Instituto Moreira Salles, posee una profunda unidad orgánica. La clave, después de innumerables lecturas y relecturas, la encontré con paciencia y de manera paulatina. Me refiero a la sensibilidad y a la sutil percepción que se requieren para advertir «continuidades» en un manuscrito. Claro que dichas continuidades, en primer lugar, son de carácter archivístico, es decir, dependen de la forma en que fue organizado previamente un determinado documento. Así, el manuscrito de *La hora de la estrella*, al estar dividido en treinta y cuatro unidades, de alguna forma orienta su consulta y su lectura.

En segundo lugar, las posibles continuidades son de carácter semántico: dependen de si las temáticas que trata la escritura tienen una secuencia lógica y narrativa o si se presentan cortes abruptos. Como lo señalé al principio, este criterio fue el que me permitió advertir que había tres fóldeos con periodos de escritura extensos, a diferencia de los treinta restantes que sólo contaban con una hoja.

Sin duda, puede llegar a parecer una obvia y una ociosidad hacer hincapié en lo anterior. No obstante, fue precisamente a partir de las continuidades que pude observar, al contrario de lo que plantea Fábio Frohwein, que el manuscrito de *La hora de la estrella* poco o nada tiene que ver con ejercicios de escritura intempestivos

o con inspiraciones repentinas y que, al contrario, es el resultado de un trabajo riguroso, dedicado y seguramente nada sencillo por parte de Clarice Lispector.

Y es que en cualquier manuscrito hay una dimensión más que debe tenerse presente en todo momento. Me refiero a los soportes materiales, ya sean las hojas escritas o las plumas e instrumentos que se utilizaron para ello.

Cuadro 5
Relación de tintas según cada fólder del manuscrito
de *La hora de la estrella*

<i>Tinta azul</i>	<i>Dos tintas azules</i>	<i>Tinta negra</i>	<i>Dos colores de tinta</i>
Fólder/ tono	Fólder	Fólder	Fólder
3 obscuro	2	10 (pequeñas partes con tinta azul)	1 azul-negra
5 obscuro	4	15	12 azul obscuro y marcador amarillo
7 claro	6	20	
8 obscuro	25	24 (pequeñas especificaciones con tinta azul)	16
9 obscuro	28 (tres tintas azules)	30 (sólo un asterisco con tinta negra más clara)	17 azul-negra y marcador morado
11 obscuro	29		
13 obscuro	31 (dos tintas azules y marcador rojo)		
14 obscuro	32		
18 obscuro			
19 claro			
21 claro			
22 obscuro			
23 obscuro			

<i>Tinta azul</i>	<i>Dos tintas azules</i>	<i>Tinta negra</i>	<i>Dos colores de tinta</i>
Fólder/ tono	Fólder	Fólder	Fólder
26 obscuro			
27 obscuro			
33 obscuro			

Como se puede observar, los tres fólde­res que contienen periodos extensos de escritura se caracterizan por el uso de una sola tinta: 10 y 33 (negro y azul obscuro, respectivamente), y de dos tintas en el caso del número 32 (dos tonos de azul). En este último, el uso de un segundo tipo de tinta azul sólo aparece en unos cuantos renglones en la penúltima hoja.

Esto, en otras palabras, quiere decir que además de los criterios de organización y semántico, que sugieren la existencia de una «continuidad» en los tres fólde­res —sin olvidar, además, que poseen una numeración hecha por la propia Lispector—, el criterio material es determinante. Así, la cuidadosa observación de los tipos de tinta utilizados en el manuscrito termina por confirmar que las treinta y dos hojas escritas del fólde­re 10, las diez del 32 y las nueve del 33 poseen una unidad y una continuidad difícilmente cuestionables.

La consecuencia directa de esto es que se vuelve insostenible que tales extensiones de escritura, y su respectiva unidad, hayan sido producto de «inspiraciones». Insisto, esto es imposible por la sola extensión de los propios trechos. Al mismo tiempo, esto establece por sí mismo una distinción profunda con el resto de los fólde­res que sólo contienen una sola hoja o trozo o sobre de papel. La disparidad en la caligrafía, en la extensión y en las tintas entre los tres fólde­res con extensos trechos de escritura y los otros treinta es tal que incluso permite establecer la anteceden­cia de los primeros sobre los segundos. Claro, tal suposición es posible, en principio, por la complejidad que suponen esos extensos trechos, pero, como lo he procurado demostrar aquí, se vuelve irrefutable cuando

se advierte que, a través de unos pequeños asteriscos, Clarice Lispector señala el momento justo en que las notas hechas en pequeños pedazos de papel debían añadirse a los escritos más extensos.

Como cualquier otro gran escritor, Clarice Lispector ha sido objeto de idealizaciones diversas. Su escritura posee tal potencia que no es fácil evitarlas. No obstante, conviene no olvidar que las grandes obras y los grandes autores lo son, sobre todo, gracias a su dedicación y su trabajo. Lo cual, en el manuscrito de *La hora de la estrella*, se hace patente.

Referencias

Frohwein, Fábio (s/f), «Notas de *A hora da estrela*», en <https://claricelispectorims.com.br/notas-de-hora-da-estrela/>

Battella Gotlib, Nádia (s/f), «Cronologia de Clarice Lispector», en <https://claricelispectorims.com.br/vida/>

Lispector, Clarice (1998), *A hora da estrela*, Río de Janeiro, Rocco.

_____ (s/f), *A hora da estrela* (manuscrito, Archivo Clarice Lispector), Río de Janeiro, Instituto Moreira Salles.

_____ (s/f), *Água viva [Objeto gritante]* (manuscrito, Archivo Clarice Lispector), Río de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.

Sabino, Fernando (2011), *Cartas perto do coração*, Río de Janeiro, Record.

Villoro, Juan (2017), *La utilidad del deseo*, Barcelona, Anagrama.

Objeto y artificialidad en *Água viva*: títulos, epígrafes, pintura y música¹

Martha Patricia Reveles Arenas

Primera nota: versiones y epígrafes

Las dos versiones mecanografiadas del texto publicado bajo el título *Água viva* pueden consultarse en el Archivo-Museu de Literatura Brasileira, de la Fundação Casa de Rui Barbosa. En particular, la primera versión tiene cuatro epígrafes (Lispector, *Objeto gritante*), contando el que se conservó en la versión publicada en 1973, que proviene del libro *Abstract painting: fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock* (1962) de Michel Seuphor. Esta primera versión lleva como título *Objeto gritante*, en ella se lee la siguiente nota: «Este libro ia se chamar <Atrás do pensamento>. Muitas páginas já foram publicadas. Apenas —na ocasião de publicá-las não mencionei o fato de tais trechos terem sido extraídos de <Objeto Gritante> ou <Atrás do pensamento>». Dicha nota está acompañada por las iniciales CL.

¹ El objetivo de este trabajo es exponer cinco notas sobre la relevancia de las dos versiones mecanografiadas de *Água viva* y de las pinturas hechas por Clarice Lispector para la comprensión de la novela publicada en 1973. Tanto las versiones previas como las pinturas son custodiadas por la Fundação Casa de Rui Barbosa. Cabe señalar que este ensayo retoma una parte de mi tesis de maestría, *Una lectura del tiempo: un estudio comparativo de Farabeuf de Salvador Elizondo y Água viva de Clarice Lispector* (Reveles, 2010), proyecto que se benefició de mi estancia de investigación en la Fundação Casa de Rui Barbosa en 2006.

La segunda versión, titulada *Objeto cortante*, sólo conserva el epígrafe de Seuphor y en la portada se lee escrito en tinta azul y letra manuscrita: «Transformou-se em Água viva». A continuación transcribo los cuatro epígrafes en el orden en que aparecen:

[1] _ _ _ e conto também o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo. Man Ray

[2] Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura —o objeto— que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos comunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. Michel Seuphor

[3] _ _ _ não ha arte que não aponte sua máscara com o dedo. Roland Barthes

[4] Uma coisa que já descubri é que a melhor técnica é não se ter técnica alguma. Henry Miller (Lispector, *Objeto gritante*, s/f).

Así pues, la persistencia del epígrafe de Seuphor, la nota y la ausencia de los otros tres epígrafes restantes permiten establecer que esta versión es más cercana a la versión publicada en 1973.

Segunda nota: señalando la máscara

El inicio de *Água viva*, «grito eu», convoca el título *Objeto gritante*, de la primera versión mecanografiada (Lispector, *Objeto gritante*, s/f), donde se halla el epígrafe de Roland Barthes que proviene del apartado «La escritura de la novela» en *El grado cero de la escritura*:

«Él» es una convención-tipo de la novela; como el tiempo narrativo señala y realiza el hecho novelístico; sin la tercera persona es imposible llegar a la novela, o la voluntad de destruirla. «Él» manifiesta formalmente el

mito; pero, por lo menos en Occidente, no existe arte que no muestre su máscara (Barthes, 2006:40-41).

En este texto de Barthes se repite varias veces la idea de que desde Flaubert la literatura en general, y la novela en particular, se convirtieron en objetos. Este proceso, apunta el crítico francés, alcanzó su punto más alto con Mallarmé «por medio del acto último de todas las objetivaciones, la destrucción» (Barthes, 2006:14) y que, a su juicio, en la obra de Albert Camus, Maurice Blanchot y Jean Cayrol llega al «último episodio de una Pasión de la escritura que sigue paso a paso el desgarramiento de la conciencia burguesa» (Barthes, 2006:15). Desgarramiento que despoja a la escritura de su signo, la transmuta en neutra, y de este modo llega al grado cero. Sonia Salomão Khéde alude el título y el texto de Barthes para exponer que en *Água viva* Clarice Lispector «chega a buscar a impersonalidade, neutralidade (também presentes em outras obras) numa espécie de grau zero da escritura» (1993:9).

La elección del sustantivo «objeto» como parte del título de las versiones mecanografiadas, su presencia como motivo en ambos textos y en la versión publicada en 1973 sugieren una interesante clave de lectura de *Água viva* si retomamos el epígrafe omitido y la siguiente reflexión de Barthes:

Para captar la significación del pretérito indefinido, basta comparar el arte novelístico occidental con la tradición china, por ejemplo, en la que el arte no es más que la perfección en la imitación de lo real; de allí, nada, absolutamente ningún signo, debe permitir la distinción entre el objeto natural y el objeto artificial: esta nuez de madera no debe darme, a la par de la imagen de una nuez, la intención del arte que la engendró. Por el contrario, eso es lo que hace la escritura novelística. Tiene por misión colocar la máscara y al mismo tiempo, designarla (2006:40).

De esta manera, aquello que caracteriza a la novela de la modernidad es ser un artificio y simultáneamente indicarlo, o como leemos más adelante en *El grado cero de la escritura*: «El pretérito indefinido y la tercera persona de la Novela, no son más que ese gesto fatal con el cual el escritor señala la máscara que lleva. Toda la literatura puede decir: <Larvatus prodeo>, me adelanto señalando mi máscara con mi mano» (Barthes, 2006:45). Por consiguiente, *Água viva* puede ser leída a partir de la condición de la novela como objeto y de la designación inherente de su artificialidad, lo que se engarza con las pausas en la obra de Lispector, el uso del tiempo presente, el efecto de simultaneidad entre escritura y lectura y la transformación del acto de narrar en un acontecimiento del relato. Se coloca una máscara al tiempo que la señala.

Tercera nota: trazos

Al inicio de *Água viva* la narradora se dirige a su ex amante para describirle un cuadro que ha terminado: «Hoje acabei a tela que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros» (Lispector, 1993:15). El deseo de interpretar y comprender el texto impone la búsqueda de esa pintura, pues lo verbal y lo visual se vuelven inseparables (Pimentel, 2003). Esa breve écfrasis («representación de un objeto plástico», Heffernan, 1993:3) podría corresponder a una pintura abstracta, lo cual es sugerido por el énfasis en las líneas, los trazos y el color negro junto con la falta de alusión a cualquier elemento figurativo, aunque la descripción tampoco contiene los elementos suficientes para afirmar si se trata de una pintura figurativa.

Sin embargo, el sustantivo «tela» remite a un contexto pictórico; además, advirtamos la reiteración de otro sustantivo («traços») proveniente de la última parte del epígrafe de la obra («onde o traço se torna existência»), lo que favorece al referente pictórico abstracto.

La descripción se repite, con variaciones primero, en relación con la música, después, enlazando pintura, música y escritura; para Carlos Mendes de Sousa (2000) la écfrasis reenvía al geometrismo abstracto.

La existencia o no del cuadro descrito plantea otra cuestión: ¿se trata de una écfrasis referencial o nocional? Una écfrasis puede serlo de un objeto plástico real o de uno ficticio; a la primera se le llama écfrasis referencial y a la segunda écfrasis nocional (Pimentel, 2003). Podría tratarse de una écfrasis referencial genérica que, según Luz Aurora Pimentel, «se observa en textos ecfrásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista» (2003:207) y agrega:

Ejemplo de la écfrasis referencial genérica serían los «cuadros» descriptivos en Proust que evocan a Monet, sin remitir a uno solo, o bien al surtidor de Huber Robert que tiene como referente el «tipo» de fuentes y surtidores diseñados y pintados por Robert, pero no un objeto único (2003:207).

Por consiguiente, la descripción citada de *Água viva* podría sintetizar el estilo de un solo pintor o el conjunto de varios cuadros e, incluso, de diferentes autores. Propongo la hipótesis de que esa écfrasis describa uno o varios cuadros pertenecientes, específicamente, al expresionismo abstracto. Esta conjetura la sugiere el hecho de que Lispector posiblemente conoció la obra de algunos pintores de esa corriente, como Jackson Pollock o Mark Rothko, durante su estancia en Estados Unidos, lo cual abarcó de 1953 a 1959. La escritora llegó a ese país tres años después de que Pollock fuera fotografiado y filmado trabajando en su estudio, y a los dos años posteriores a la exhibición de esas fotografías en el Museum of Modern Art de Nueva York (Hess, 2006). Esta posibilidad se afirma, en primer lugar, por el hecho de que Clarice Lispector fuera lectora de la revista *Vogue*; varios textos procedentes de la revista forman

parte del archivo de la escritora (Vasconcellos, 1993) —es famoso el número de marzo de 1951 donde en varias fotografías de moda se usaron cuadros de Pollock como fondo (Hess, 2006).

En segundo lugar, existe una pintura sin título ni fecha realizada por la propia Lispector. Se conocen dieciséis pinturas y se encuentran en el Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. En 2006, pude fotografiarlas con autorización de su hijo Paulo Gurgel Valente. Dos de esos cuadros son descritos en *Um sopro de vida*, obra inconclusa y editada póstumamente (Vasconcellos, 1993). Para Carlos Mendes de Sousa en las descripciones que integran *Um sopro de vida*, citadas por Vasconcellos, «O procedimento ecfrástico é claramente actuante» (Mendes, 2000:310), y propone que la confrontación de las écfrasis y de las pinturas permite esclarecer las relaciones entre la pintura y la literatura en la obra de la escritora.

Ahora bien, la pintura referida fue ejecutada en madera; al centro, sobre un fondo rosa, se halla el símbolo del ying y el yang (en negro y rojo) y debajo de éste se encuentra una especie de ideograma trazado en negro (figura 1). En la pintura de Lispector se aprecian ciertas coincidencias con *Blast I* (1957), del pintor norteamericano Adolph Gottlieb (1903-1974), como el círculo en el centro de la composición y los trazos negros debajo de él. Así pues, estas coincidencias aportan un elemento para sugerir que la écfrasis tenga como posible referente al expresionismo abstracto. No obstante, este ejercicio es imposible, porque Lispector realizó los cuadros con posterioridad a la elaboración y publicación de *Água viva*, en 1973. Al respecto Lúcia Helena Vianna apunta que la escritora brasileña se dedicó a la pintura después de haber dejado de colaborar como cronista para *Jornal do Brasil*, en 1974, e imbuida en una crisis existencial en el año de 1975 (Vianna, 2003, párrafo 9).

Otra opción interpretativa de la descripción («Hoje acabei a tela que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros») la ofrece Tamar Yacobi (1995) con su propuesta

del modelo pictórico como origen de la écfrasis en lugar de una obra de arte. Así, cuando la descripción de un modelo pictórico aparece en una narración, según Yacobi: «They are not alluding to any specific picture or statue but to a pictorial model, a common denominator, a generalized visual image» (1995:601). Por su alusión a una imagen visual generalizada, la descripción del cuadro que hace la narradora podría tener como referente un modelo pictórico y no una pintura; esta diferencia, en primer lugar, hace a la écfrasis más legible y familiar al lector y, en segundo lugar, condensa a toda la pintura (figurativa o abstracta), en este ejemplo, en una sola característica: «Líneas redondas que se interpenetran en trazos». La condensación emparenta a la pintura con la escritura, que también son líneas que se cruzan sobre una superficie, y prepara la confusión que entre ambos sistemas se despliega en el texto de Lispector.

Cuarta nota: el canto

El epígrafe de Seuphor en *Água viva* sintetiza las relaciones que entre la pintura, la escritura y la música se desarrollan en la obra y alude a la discusión sobre si la música es o no un arte mimético. En este sentido resulta pertinente retomar el análisis sobre el arte abstracto de W.J.T. Mitchell, en «*Ut pictura theoria: abstract painting and language*», donde comenta: «The project of abstract painting (as understood by some of its principal advocates) is only secondarily an overcoming of representation or illusion; the primary aim is the erection of a wall between the arts of vision and those of language» (1994:216).

Desde esta perspectiva, *Água viva*, en tanto obra literaria, se adhiere, así lo exhibe su epígrafe, al proyecto que separa pintura y lenguaje. Por consiguiente, pareciera ubicarse y aceptar la negación de la materia que la constituye y le otorga existencia, esto es:

las palabras. El tipo de relación entre pintura, escritura y música, en el texto de Lispector, queda explicitado desde el comienzo del texto cuando la narradora pregunta si es posible trasponer la pintura en escritura: «O que pinteï nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?» (1993:15). Su respuesta involucra tanto los límites de ambos medios como a la música: «Tanto quanto possa ser implícita a palavra no som musical» (1993:15). De este modo la música funciona como intermediaria entre la pintura y la escritura. Siempre y cuando sea tácita la presencia de la palabra en el sonido de una pieza musical, aquello que ha sido plasmado en el lienzo resistirá ser puesto en palabras.

Después de explicitar las relaciones entre pintura, escritura y música, la narradora le cuenta al interlocutor la manera en que escucha la música. Ella coloca la mano sobre el tocadiscos para que todo su cuerpo vibre, para que todo su cuerpo escuche. Esa vibración es la que ella ambiciona:

E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba (Lispector, 1993:15).

Ahora bien, la narradora no sólo quiere la palabra, sino desea la oscilación de la palabra cantada, es decir, la performatividad, como si ese movimiento fuese el sentido corpóreo anhelado por la narradora-protagonista. La metáfora «palavras feitas apenas dos instantes-já», constante en *Água viva*, propone que las palabras son tiempo y que vibran porque el material que las constituye, los instantes, son bengalas, joyas resplandecientes en el aire (Lispector, 1993). Por

ello, sus palabras son «esfuziante[s]» en cada sílaba, esto es, resplandecientes y silbantes, como fuegos artificiales, y escurridizas, como gotas de agua.

En el texto de *Lispector*, la escritura es representada como un proceso simultáneo a la lectura mediante el uso de los verbos conjugados en presente y de los adverbios temporales, como «hoje» y «agora». Esto produce en el lector un efecto mayor al de leer una página recién escrita, parece que leyera la página en el momento de ser escrita, como si sus ojos estuvieran a la altura y al lado de los ojos de la narradora, o, incluso, de la escritora. El efecto de simultaneidad entre escritura y lectura se acentúa con el empleo de la palabra compuesta «instante-já»:

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha (*Lispector*, 1993:21).

Dicho efecto se apoya, asimismo, en referencias explícitas al tiempo diegético («Neste instante-já», «á e agora», «neste meu instante») y las descripciones continuas, en presente, que la narradora hace de los estados que experimenta mientras escribe.

Por otra parte, el jardín inventado le permite hablar del instante y cumplir el deseo de materializar su flujo con la imagen del agua corriendo (reactualización del tópico del río heracliteano), acompañado por un comentario metatextual. En consonancia, páginas adelante leemos: «Escrevo-te na hora mesma em si propria. Desenrolo-me apenas no atual. Falo hoje não ontem nem amanhã mas hoje e neste próprio instante perecível» (*Lispector*, 1993:29). Sin embargo, ese deseo, junto con la performatividad, se radicaliza y se expresa

en oraciones como las siguientes: «Agora é um instante. Já é outro agora» (Lispector, 1993:34); «canto a passagem do tempo» (Lispector, 1993:28); «Escrevo ao correr das palavras» (Lispector, 1993:40); las cuales también incluyen al lector: «Este instante é. Você que me lê é» (Lispector, 1993:40), que así queda inmerso en la corriente discursiva.

El reto que propone el deseo de captar el instante mediante la escritura, y la paradoja que lo acompaña —el lenguaje es diacrónico mientras que el tiempo es sincrónico—, se decanta en la siguiente reflexión: «Para falar do instante de visão eu tenha que ser mais discursiva que o instante» (Lispector, 1993:60). Esta acotación metatextual es una manifestación, de varias que aparecen en *Água viva*, que da cuenta de la transformación del acto de narrar en un acontecimiento del relato y, a su vez, sintetiza el epígrafe eliminado de Roland Barthes, la afirmación de que la literatura designa su propia artificialidad.

Quinta nota: un objeto que grita

En la novela, una pintora obtiene su voz por medio de la escritura. Este evento reactualiza la sentencia de Simónides de Ceos («la pintura es <poesía muda> y la poesía una <pintura hablante>») en tanto descripción, es decir, la escritura ostenta una jerarquía mayor que la pintura, porque ésta «es poesía menos la voz» (Steiner, 2000:33). Recordemos que al inicio de la obra la narradora-protagonista pide al interlocutor que la escuche con todo su cuerpo. Asimismo, desde el principio del texto también se leen menciones al grito: «É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica» (Lispector, 1993:13). La misma obra contiene la explicación de esa reiteración y del primer título que recibió la novela en una versión previa, *Objeto gritante*:

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanicismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente (Lispector, 1993:91-92).

La narradora es ese objeto gritante. Esta metamorfosis puede entenderse a partir del epígrafe de Barthes. A partir de ese paratexto, entonces, podemos interpretar que la condición de objeto de la narradora y de su escritura está relacionada con la situación de la literatura en la modernidad que Barthes comenta, es decir, el desarraimiento de la conciencia burguesa transforma a la novela en una escritura sin signo y neutra; esto se manifiesta en *Água viva* en la designación de su condición de artificio, que se concreta en la obra, por ejemplo, en que el acto de narrar es un evento del relato.

Lúcia Helena Vianna reconhece en el párrafo anteriormente citado la queja de la escritora brasileña ante las exigencias del mercado editorial:

As editoras, querendo aproveitar a crescente projeção do nome da autora no mercado de livros, lhe cobravam uma produção incessante. A escritora queixa-se da reificação a que vinha sendo submetida pelo mercado editorial (...) Parece ilustrar a história exemplar de Marx, que busca fazer o trabalhador compreender que no sistema capitalista o casaco que este produz tem mais significação do que ele, operário, tem de si mesmo. Clarice aprende na pele o sentido do ensinamento marxista sobre o mundo do capital, para o qual o objeto tem prioridade sobre o sujeito (2003, parágrafo 30).

No por casualidad la obra se afilia a la reacción antiburguesa implícita en el contexto romántico que generó la teoría expresionista de la música cuando, por ejemplo, la narradora declara: «Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário» (Lispector, 1993:27). Sin embargo, a diferencia de Vianna, desde mi perspectiva, la narradora de *Água viva* no expresa el aprendizaje marxista de Lispector, si es que lo hubo. En mi opinión, la narradora manifiesta la situación de una artista eclipsada por su trabajo, no porque sea explotado al igual que un obrero, sino por estar expuesta a las exigencias del mercado. A esta última condición, creo, se refiere Vianna; la propia Clarice Lispector la enfrentó debido a su éxito comercial tanto en Brasil como en el extranjero.

Gritar salva. La narradora acepta su condición de objeto si puede gritar. En la segunda versión mecanografiada se lee: «A improvisação equivale a um grito: quero nascer» (Lispector, *Objeto cor-tante*, s/f). En ese momento de la composición de la obra estaban vinculados el grito y la improvisación, preservada por medio de la analogía *jazzística* en el texto publicado y que, también, remiten al epígrafe de Henry Miller: la mejor técnica es no tenerla.

Ahora bien, la impresión de que *Água viva* oscile entre el grito y el canto, y viceversa, la provoca el mismo texto, como en el caso del grito, desde su inicio al mencionar el aleluya: «E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém» (Lispector, 1993:4), que se repite durante toda la novela. En la comparación entre el canto de un pájaro y su discurso, la narradora establece que su escritura no tiene la intención de serlo, escribe desinteresadamente, lo cual ratifica la afiliación de *Água viva* con la reacción en contra de la exigencia utilitarista de la burguesía. Bajo otras formas se reitera esta metáfora, por ejemplo, en las siguientes: «Canto a passagem do tempo» (Lispector, 1993:28); «te darei uma leve história —ária melódica e cantabile» (Lispector, 1993:37); «Sou africana: um fio de lamento triste e largo e selvático está na minha voz que

te canta» (Lispector, 1993:48); «uma voz de contralto me faz cantar —canto fosco e negro» (Lispector, 1993:48). En la primera versión mecanografiada leemos: «Já cantei canção de Haendel e não me lembro qual: era contralto ou mezzo-soprano. Isto que estou escrevendo e contralto. E negro-spiritual. Tem cor e velas acesas» (Lispector, *Objeto gritante*, s/f:42).

Todas estas metáforas sugieren que el propósito es crear una canción sin música, una pieza para una voz. A partir de los planteamientos teóricos de la polifonía de Mijail Bajtín y la voz narrativa de Maurice Blanchot, el texto adquiere la forma de una canción ausente. Stephen Benson señala que la voz, en tanto elemento constitutivo de la valoración teórica de la narrativa, alberga en sí un componente musical que proviene del vínculo entre voz y canción. Esto último pone de manifiesto una diferencia fundamental entre literatura y música:

Sound is precisely what the literary texts lacks, hence the question (...) the sound of the voice as a sign of a clearly present self, for example, felt most keenly in the performance of song (...) If narrative theory cannot, or should not, do without the metaphor of voice, it may be because the idea of a voiceless text coming from nowhere and no one, however correct in conceptual or ethical terms, simply fails to live up to the felt experience of reading a novel (Benson, 2006:9).

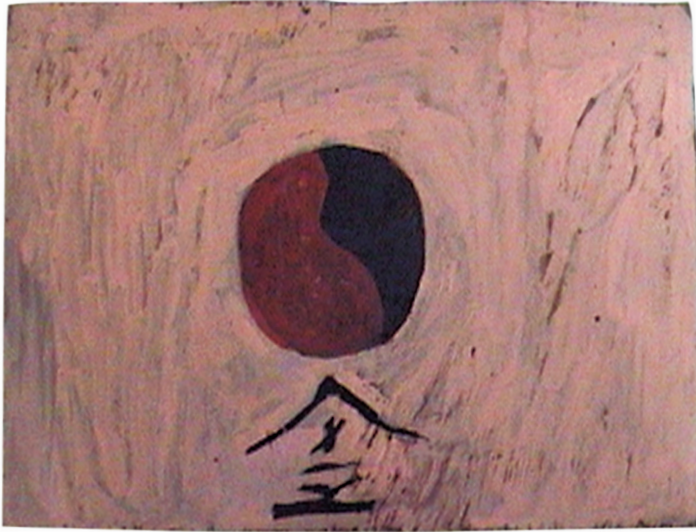
Desde el inicio de *Água viva* se instaura en la obra el acercamiento y el cruce entre escritura y música mediante las analogías con el canto, el jazz, la partitura y el cuarteto de cuerdas de Hindemith. Particularmente, la metáfora entre escritura y canto parte de la posesión de una voz, característica humana factible de funcionar como instrumento musical. La propia narradora cuenta que obtuvo su voz por medio de la escritura, ambos elementos generan otra metáfora:

Meu grafismo e minhas circunvoluções são potentes e a liberdade que sopra no verão tem a fatalidade em si mesma. O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz, *eu te escrevo com minha voz*. E há um vigor de tronco robusto, de raízes entranhadas na terra viva que reage dando-lhes grandes alimentos (...) Estou prestes a morrer-me e construir novas composições. Estou me exprimindo muito mal e as palavras certas me escapam. (...) Não conheço a proibição. E minha própria força me libera, essa vida plena que se me transborda. E nada planejo no meu trabalho intuitivo de viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto (Lispector, 1993:45, las cursivas son mías).

Por ende, la narradora no sólo posee una voz, sino que escribe con ella; ahí está la metáfora y con ella desea abolir la diferencia entre escribir y hablar. Asimismo, reitera que no sigue un plan en su labor artística, ya sea pintar o escribir, este motivo aparece junto con el relato de la adquisición de su voz («este é um exercício de vida sem planejamento» (Lispector, 1993:28) y reaparece con la analogía y metáfora *jazzística*, por ejemplo, a partir de la mención al último estilo musical, la narradora incorpora en su corriente discursiva el tema de la libertad, como si el *jazz* fuese sinónimo de ésta. La narradora apela a la música para mitigar su miedo a la libertad y la incertidumbre de la dirección que lleva su escritura (que no la tiene, ni lo pretende). Por un lado, ya lo he señalado en el desarrollo del presente análisis, la mutación de la escritura en pieza *jazzística* intensifica la impresión de simultaneidad entre escritura y lectura, el paralelo entre lectura y audición, porque remite a la cualidad performativa de la música. Por otro, al destacar la improvisación y la falta de plan convoca la espontaneidad no sólo de ese estilo, sino de la vida: «A improvisação é o fluir da vida. Só depois que para a improvisação é que se sedimenta a vida» (Lispector, 1993:106).

Imagen 1

Sin título (2), cuadro de Clarice Lispector



Fuente: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa. Fotografía: Martha Patricia Reveles Arenas.

Referencias

- Barthes, Roland (2006), *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI.
- Benson, Stephen (2006), *Literary music. Writing music in contemporary fiction*, Hampshire, Ashgate.
- Heffernan, James A.W. (1993), *Museum of words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- Hess, Barbara (2006), *Expresionismo abstracto*, Köln, Taschen.
- Khéde, Sonia Salomão (1993), «Estupefaciente esplendidez: uma verdade inventada», en *Água viva*, Río de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, pp. 5-10.
- Lispector, Clarice (1993), *Água viva*, Río de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora.

- _____. (s/f), *Objeto gritante* (primera versión mecanografiada), Río de Janeiro.
- _____. (s/f), *Objeto cortante* (segunda versión mecanografiada), Río de Janeiro.
- Mendes de Sousa, Carlos (2000), «Escrever por não saber pintar», *Diacrítica. Revista do Centro de Estudos Humanísticos de Minho* (15), pp. 295-316.
- Mitchell, William John Thomas (1994), «*Ut pictura theoria*: abstract painting and language», en William John Thomas Mitchell, *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- Pimentel, Luz Aurora (2003), «Écfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías. Revista de literatura comparada* (4), pp. 205-215.
- Reveles Arenas, Martha Patricia (2010), *Una lectura del tiempo: un estudio comparativo de Farabeuf de Salvador Elizondo y Água viva de Clarice Lispector* (tesis de maestría), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Seuphor, Michel (1962), *Abstract painting: fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*, Nueva York, H.N. Abrams.
- Steiner, Wendy (2000), «La analogía entre la pintura y la literatura», en Antonio Monegal (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco-Libros, pp. 25-49.
- Vasconcellos, Eliane (coord.) (1993), *Inventário do arquivo Clarice Lispector*, Río de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Vianna, Lúcia Helena (2003), «Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os <quadros> de Clarice Lispector», *Revista Estudos Feministas*, 11(1), pp. 71-87, en http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2003000100005&lng=pt&nrm=iso
- Yacobi, Tamar (1995), «Pictorial models and narrative ekphrasis», *Poetics Today*, 16(4), pp. 599-649.

Água viva: el manuscrito en un recorrido de fugas, fragmentos y objetos

Elsa Leticia García Argüelles

¿Tendré que morir de nuevo para nacer de nuevo? Lo acepto.
Ahora las tinieblas se van disipando. He nacido. Pausa.
Maravilloso escándalo: nazco.

Clarice Lispector

Em cada silêncio do corpo identifica-se a linha
do sentido universal que à forma breve e transitiva
imprime a solene marca dos deuses e do sonho.

Carlos Drummond de Andrade

El manuscrito de *Água viva* y la autoría

El resguardo del patrimonio cultural, literario e histórico de los escritores brasileño, y la preservación del testimonio intelectual mediante sus archivos, documentos y manuscritos originales, junto con los objetos que les pertenecieron forma parte de un sueño. El cuerpo textual de la novela *Água viva*, de Clarice Lispector, objeto-libro que tiene su propia vitalidad y su propio sueño inmerso en las líneas del entretexto, sus pausas, el pulso y la respiración de la palabra, consigue esencia en el sonido y pierde peso en un significado «ubicado» previamente.

La figura de la autoría, la construcción de un estilo y de una producción reconocida por diferentes generaciones, se involucra con las distintas lecturas de las diferentes Clarices a partir de sus novelas, cuentos, crónicas y artículos, en medio de la proyección de la autora como un mito de la literatura brasileña —Clarice leída por pocos, Clarice que se oculta, Clarice que ironiza, Clarice extranjera. Los manuscritos y textos que no circulan públicamente también revelan una figura autorial en proceso, muestran una cortina de quién es y ha sido Clarice Lispector a través de su camino de escritura (el papel, la escritura a mano, a máquina, los signos, los dibujos, las viñetas, los cambios, los recordatorios, las dudas, las decisiones). El mito se diluye ante todas las Clarices que los posibles lectores expanden desde sus propias miradas hacia adentro.

El investigador reconstruye el proceso y el camino andado en términos literarios y estéticos, mirando hacia horizontes actuales y tejiendo interpretaciones en movimiento. La crítica genética surge como una rama de la crítica literaria y los estudios de la recepción, línea de investigación que tiene como fuente de trabajo los manuscritos «privados» del escritor, mientras que el libro pertenece al ámbito de lo público en términos editoriales y de recepción.¹ La figura autorial, en el caso de Clarice, goza del reconocimiento de su obra, sus fotos, su biografía (como muchos escritores célebres que fueron tratados con injusticia por las editoriales o tuvieron un reconocimiento tardío). El concepto de autoría y autoridad del escritor

¹ «La primera aparición del término <crítica genética> se remonta a 1979. Se encuentra en la portada de una compilación publicada por Louis Hay en la editorial Flammarion cuyo título es *Essais de critique génétique*. Este volumen hizo época: delimita un nuevo campo de los estudios literarios que se define por su relación directa con los escritores o, más frecuentemente, con las huellas escritas que éstos han querido dejarnos después de su muerte. El epílogo de Louis Hay se llama «La critique génétique: origine et perspectives», título que tomo prestado aquí. Desde esta primera aparición en 1979, han pasado más de 30 años, ricos en publicaciones, pero también marcados por dudas, discusiones internas y externas e incluso algunas polémicas públicas. ¿Cuál es el estado actual de la crítica genética? ¿Cuál es su lugar con respecto a otras corrientes de la crítica literaria y a la tradición de las ediciones críticas? ¿Qué sucederá con esta disciplina en el contexto de los nuevos medios? ¿Sobrevivirá cuando el ordenador haya conquistado el taller de los escritores? Pero, en primer lugar, ¿de dónde viene?» (Grésillon, 2013:75).

no siempre brinda el reconocimiento de un autor a su trabajo literario; hay un vaivén de autoconstrucción y la censura en relación con un autor, quizá más en el caso de las escritoras.² El lector continúa gastando ideas para que la autora siga viva desde vías alternas que localizan «una resistencia» a partir del acto de la recepción; es decir, resistir es ir más allá, reconocer la ironía, la intertextualidad, la metaficción, las máscaras, la impostura de lo autobiográfico; ir más allá de una Clarice mito o enigma, o un estereotipo de la figura del autor —como ha acontecido con lo autobiográfico y sus fotografías—; conocer el texto más allá del gesto del lector, en una coincidencia feliz con el cuerpo textual, en un recorrido desde el privilegio de ser testigos de un manuscrito —huella del proceso de escritura. Las consideraciones en torno a la crítica genética pueden ser muy diversas, como vemos en la siguiente cita:

¿Qué es un *documento genético*? ¿Es necesariamente manuscrito? ¿Qué es exactamente una *edición genética*, sobre todo en lo que respecta al modelo de las ediciones histórico-críticas? O aún, ¿qué es un *antetexto*? ¿Se deben incluir en este término los documentos alógrafos que el escritor leyó y anotó después, o los documentos impresos, tal como la primera edición de un texto que luego se transformó en borrador cuando el escritor decidió preparar una segunda edición revisada y corregida? ¿Qué es un *añadido*? ¿Debe considerarse el plano gráfico (se inserta un signo al interior de una cadena escrita de caracteres), el plano sintáctico, semántico, textual o discursivo para definir el fenómeno? ¿Y qué es una *obra*, a partir del momento en que, en el horizonte de la crítica genética, se postula que no puede tratarse ya de una forma finalizada, perfecta, acabada, sino del proceso escritural de su elaboración? ¿Cómo imaginar entonces la transmisión, el estudio, el conocimiento y la enseñanza de las obras si no se dispone ya de un estado del texto que pueda constituir la referencia? Y, para acabar con esta pequeña lista, ¿qué es, en el plano

² Véase el ensayo de Goluvob (2015).

teórico, un *autor*, en un momento en que la noción idealista de individuo genial es obsoleta y el autor muerto de la teoría estructuralista se revela una ilusión para el genetista, que no puede hacer abstracción de un sujeto escribiendo, cuya postura enunciativa cambia de minuto en minuto, constatación que Montaigne ha caracterizado muy bien al decir: «Moy à cette heure et moytantost sommes bien deux; mais quand meilleur je n'en puis rien dire» («Yo en este momento y yo antes somos, de hecho, dos; pero cuándo mejor, nada puedo decir») (1950:1078) (Grésillon, 2013:80-81).

La experiencia y proceso de Clarice en torno al manuscrito de *Água viva* me permiten reflexionar en significados e ideas de la crítica genética; no obstante, se requiere mayor sistematización y profundidad en un estudio de archivos y originales. El texto publicado brinda el recorrido «final» para contrapuntear lo que el autor integra o elige en el camino de construirse como un libro/objeto. El investigador emprende esta tarea del trabajo de archivo y nos lleva a pensar el proceso de creación, no como un «acto de inspiración» sino de revisiones, rayones, notas y modificaciones que acompañan la estrategia escritural y la memoria de todo escritor. Lispector era sumamente cuidadosa, revisaba sus textos mesuradamente; entonces, la fluidez de una escritura vertiginosa no corresponde a la inmediatez de la palabra. Según dijo, no releía sus textos después de ser publicados, como si fueran libros muertos.

El nacimiento de un texto que surge de las fugas, los fragmentos y los objetos —universo de escritura de la autora—; fractales y filamentos de luz que viajan con el sonido y las vibraciones de la palabra: irrumpiendo como una anunciación. Se realiza un viaje entre la experiencia de la lectura y la situación que rodea al texto «original» y al texto publicado, aunque pueden encontrarse manuscritos que no fueron publicados. En el libro *Arquivo, manuscrito e pesquisa*, Irene Fenoglio (2014) menciona, respecto a la palabra/objeto nombrada como «manuscrito»: «Um manuscrito sempre é de uma dialética heurística para o pesquisador, entre a arquivística e o estudo de

gênese. É essa dialética que, em geral, constitui a problemática essencial daquilo que será a publicação do pesquisador» (2014:11-12).

Las interpretaciones de un texto «final», publicado, se renuevan en épocas o en contextos distintos. Los lectores obedecen a un mundo próximo o lejano de una Clarice Lispector a través de todas sus textualidades escritas y de las visuales, así como de los objetos que fueron parte de su intimidad. La resistencia, irreverencia e intuición personal nos conducen a seguir estos derroteros de viajes y lecturas de su obra, indagando no la verdad absoluta, sino un instante donde morimos y nacemos al leerla, en un juego que media el placer y la agonía.

El acontecer de la experiencia me llevó a realizar dos estancias de investigación en la Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) (Fundación Casa de Rui Barbosa) en 2015 y 2016, donde visité el Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) (Archivo-Museo de Literatura Brasileña) fundado en 1972.³ Espacio que se volvió entrañable y me permitió conocer a otros investigadores que viajaban de muy lejos buscando los textos originales de Clarice Lispector. La fundación de esta Casa fue justo un año antes de la publicación de *Água viva*, coincidencia que gira en torno a un sueño de Carlos Drummond de Andrade, excelente poeta de la vanguardia brasileña,⁴ sueño que se hizo realidad cuando: «Plínio Doyle fez um apelo aos escritores: para evitar se perca ou se disperse a preciosa documentação da nossa história literária, mandem para a Casa de Rui Barbosa todo tipo

³ Agradezco la autorización de Paulo Gurgel Valente para integrar imágenes de los manuscritos en el presente ensayo.

⁴ Dos ensayos de Carlos Drummond de Andrade son claves en la afirmación de este sueño que se hizo realidad en el viejo caserón en San Clemente en 1972. El primer texto es «Museu: fantasia»: «Velha fantasia deste colonista —e digo fantasia porque continua dormindo no porão da irre realidade— é a criação de um museu de literatura. Temos museus de arte, história, ciências naturais, carpologia, caça e pesca, anatomia, patologia, imprensa, folclore, teatro, imagem e som, moedas, armas, índio, república (...) de literatura não temos» (11 de julio de 1972). En el segundo ensayo, «Em São Clemente, 134», se ratifica esta idea: «Poucas pessoas souberam (ou perceberam) que alguma coisa de novo aconteceu numa mansão da Rua São Clemente, ao findar o ano, em honra e benefício das letras. Sem alarde, inaugurou-se na Casa de Rui Barbosa o arquivo-museu de literatura, possível semente de outros» (4 de enero de 1973).

de material que sirva à nossa finalidade específica» (Vasconcellos, 2002:5). Desde 1986, surge el atendimento a los investigadores, además se han realizado inventarios y publicado libros para divulgar dicho acervo, que *além* de estar bien documentado y clasificado, reúne a otros escritores vitales.⁵ Antônio Carlos Vilaça afirma:

Trata-se de uma instituição viva, dinâmica, disposta a prestar serviço à comunidade. Não é uma torre de marfim, um *hortus conclusus*, um lugar fechado, uma capelinha esotérica, mas pelo contrário, um ponto de convergência, um lugar de convívio, uma casa voltada ao mesmo tempo para o pasado e para o futuro, aberta, disposta a dar, e não só a receber (Vilaça en Vasconcellos, 2002:7).

Imagen 1



Fuente: fotografía de Claudia Andujar (1961).

⁵ Algunos de estos escritores son Thiers Martins Moreira, Augusto Meyer, Manuel Bandeira, Lúcio Cardoso, Clarice Lispector, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Ribeiro Couto, Hélio Pelegrino, Tite de Lemos, Antônio Calado, Tasso da Silveira, João da Cruz e Sousa, Silveira Neto y Andrade Muricy, entre otros.

Los archivos, documentos y manuscritos de varios importantes autores brasileños han sido clasificados, organizados por tema, género y tipo de producción textual. Estos textos bien resguardados abren un conocimiento en el proceso de la obra de un escritor; este «comienzo» lleva a entender y contemplar el pensamiento y la forma de «ordenar» un conocimiento escritural tan medido, irónico, pleno de máscaras que hay en toda la obra clariceana.

Respecto al manuscrito de *Água viva*, el simple hecho de verlo y de tenerlo frente a uno, página por página, a máquina de escribir, me hace sentir más cercana a Clarice y a su espacio creativo. Hay varias escrituras de Clarice: el escribir a mano como las cartas, notas y cuadernos de viaje; y el escribir a máquina como sus textos literarios, las crónicas y los artículos para periódicos. La máquina de escribir es significativa (sonido y palabra), como lo deja ver la fotografía en la que la tiene sobre sus piernas, encima de su falda (cuerpo y palabra).

En el manuscrito surge una revelación: asistimos a las correcciones, las rayaduras, las dudas, el cambio de un título, los signos que ella acostumbraba a poner a los lados de los textos (estrellas, líneas que se cruzan), en medio o al final, indicando algo que para mí puede ser inicio y final, o quizá una continuidad que no cesaba, que proseguía en el siguiente libro, como un reto para romper con los géneros o para hacer de la escritura una forma de retar la experiencia y la forma. La primera página del folder muestra un caos: dibujos, tachones, mezcla de tintas, probablemente un número telefónico. Detalles de un texto a mano que estoy descifrando:

Quanto os 3 espartilhos, ele pode trazer todos 3: há dinheiro [después de esta frase algunas palabras que no consigo entender o identificar el sentido]/O corpo [otras palabras sueltas]/Levei —ou levarei— essa coisa a passear/Ela e ele pode[m] passar por lá amanhã de tarde/A forma é em si mesma/É o seu único conteúdo possível/Conteúdo sem forma não existe (Lispector, s/f).

Sin embargo, me parece un cuadro, una pintura que da forma al rostro de la primera página de *Água viva* (Lispector, s/f).

Imagen 2
Manuscrito de *Água viva*



Fuente: Archivo Clarice Lispector, Fundação Casa de Rui Barbosa.

En esta versión aparece el título de «Objeto gritante». Cuando uno lee la novela lo entiende, pero el cambio del título sigue una idea menos obvia; aparece con letra manuscrita el título en la parte de arriba con letras grandes y claras: «Água Viva». Junto al título vemos un breve texto a mano que dice: «Comecei a ler

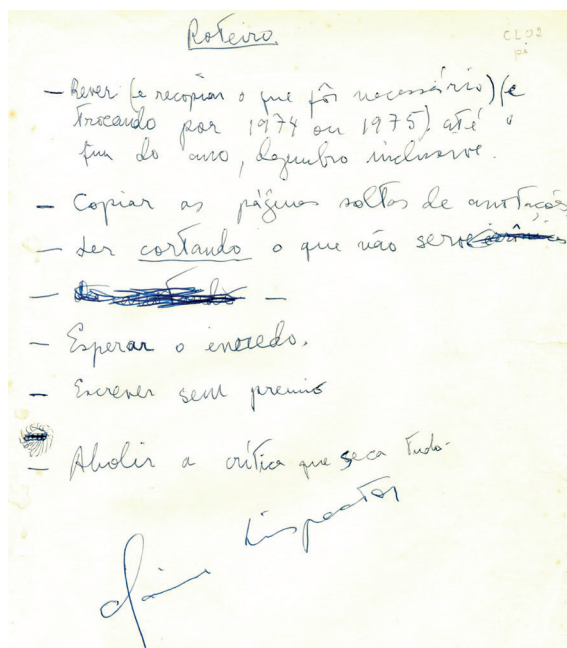
pelas páginas soltas e emendei a leitura na página 48 [comencé a leer en las páginas sueltas y enmendé la lectura en la página 48]» (Lispector, s/f). Se ven varias partes de texto rayadas, tachadas en círculos y además con una x en la parte de arriba — sería necesario hacer un glosario de los signos que utiliza para aprobar o cancelar una idea. Abajo, su nombre legible junto a otro breve texto y encima está la x. Su nombre y el título de «Objeto Gritante» aparecen a máquina de escribir, es además una oración borrada, que casi no se puede ver. Debajo de esto, en cursiva escribe «Uma pessoa falando», lo que también se suprime y se tachonea: «Se você considerar isto/ aqui mais do que carta/ Este é um/ Fique ciente que se/ Anti-livro/ Trata de um anti-livro» (Lispector, s/f).

En la segunda página aparece «un roteiro» (una guía), el que contiene ocho puntos escritos a mano. Al final, su nombre define su autoría, en la rúbrica de su firma. Las ideas en transcurso, las prioridades, forman parte de esta autoridad que el autor se acredita. Los puntos de esta lista son:

1. Rever (e copiar o que for necessário) (e trocando por 1974 ou 1975) até o fim do ano, dezembro inclusive.
2. Copiar as páginas soltas de anotações.
3. Ler cortando o que não serve.
4. [Todo tachoneado].
5. Esperar o enredo.
6. Escrever sem premio.
7. [Un punto tachoneado].
8. Abolir a crítica que seca tudo.

La lista muestra no sólo una idea de la novela, mas también intenta delimitar en síntesis lo que se dice a sí misma para continuar su proyecto de escribir, para no cancelarse y que la novela pueda fluir.

Imagen 3
Manuscrito de *Água viva*



Fuente: Arquivo Clarice Lispector, Fundação Casa de Rui Barbosa.

En sus textos literarios, los epígrafes develan la impostura, la irreverencia; en otras ocasiones, como en *Água viva*, son una explicación de la forma o del cuerpo textual: así se advierte por la manera de concebir sus universos de ficción. Los epígrafes dan sentido al libro y a veces enfatizan la ficción. Más allá del epígrafe, la cita a Michel Seuphor ubica el interés de la autora y el personaje por la poesía, la música, la pintura y los objetos.⁶ Seuphor también es un poeta experimental, por ejemplo, su concepto de «música verbal»

⁶ La relación con el poeta de origen francés Michel Seuphor (1901-1999) es la pintura y la poesía: «Michel Seuphor publicó un número considerable de obras literarias y escritos sobre el arte, sobre estudios sobre Mondrian. Entre ellos, la monografía de 1956, titulada *Diccionario de la pintura abstracta* en 1957, *El arte abstracto, sus orígenes, sus primeros maestros* de 1949 y la *Escultura de este siglo* de 1959, *La pintura abstracta, su génesis, su expansión* en 1962, *El estilo y el grito* en 1965, y una *Historia del arte abstracto* de cinco volúmenes, en colaboración con Michel Ragon, a partir de 1973» (Wikipedia, 2020).

(Antelo, 2015),⁷ el cual me inquieta, al evocar un poema de este mismo autor; y más aún, cuando pienso en otro libro suyo, titulado *El estilo y el grito* (1965), sobre crítica de arte. En el libro publicado de *Água viva* (1973) en portugués, el único epígrafe que queda dice:

Debería existir una pintura 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 (Lispector, 2004:10).

En la versión original, en la tercera página, aparecen tres epígrafes. El primero de Man Ray: «O conto também com o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo». Más adelante, de Michel Seuphor:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura —o objeto— uma pintura que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência (Lispector, s/f).

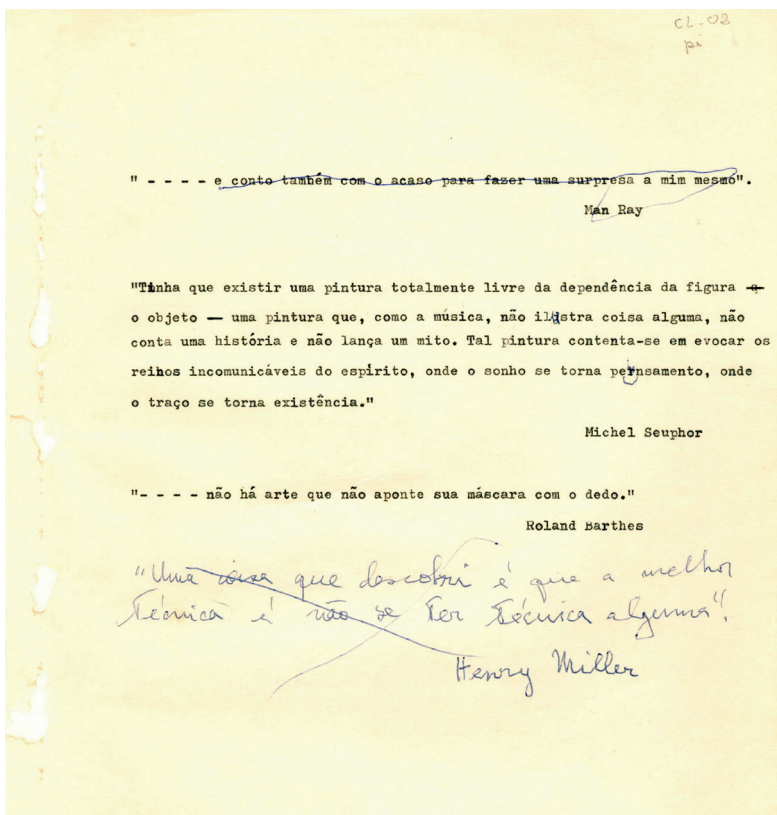
Y de Roland Barthes: «Não há arte que não aponte sua máscara com o dedo». Asimismo, escrito a mano, agrega una cita de Henry Miller que también se encuentra cancelada con dos rayas cruzadas: «Uma coisa que descobri é que a melhor técnica é não se ter técnica alguma». De los cuales sólo queda en la publicación el que refiere a Seuphor.

La cuarta hoja tiene una nota no integrada al texto publicado. Clarice agrega varios paratextos al inicio de sus libros. Dice: «NOTA:

⁷ «La música verbal. En 1926, Michel Seuphor denominó «música verbal» a un subgrupo de su producción poética basada en las palabras como entes sonoros. «Tout en roulant les RR» (1927) es el poema más típico y el más conocido de la «música verbal» y que fue recitado por él mismo en veladas literarias, en 1927 y 1930. En 1930, acompañó su poesía fonética con el russolofono de Luigi Russolo» (Antelo, 2015:166).

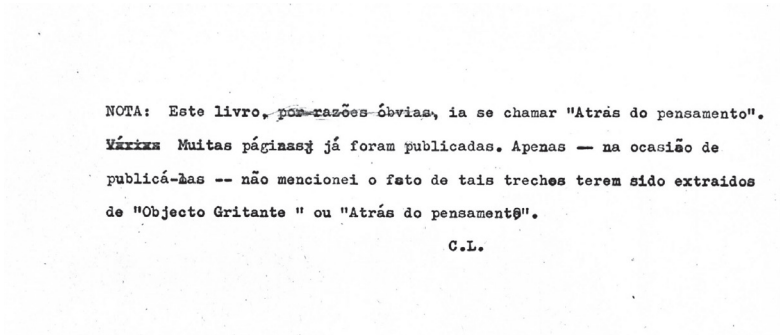
este libro, por razões óbvias, ia se chamar «Atrás do pensamento». (xxx) Muitas páginas já foram publicadas. Apenas —na ocasião de publicá-las— não mencionei o fato de tais trechos terem sido extraídos de «Objeto Gritante» ou «Atrás do pensamento» C.L.» (Lispector, s/f).

Imagem 4
Manuscrito de *Água viva*



Fuente: Arquivo Clarice Lispector, Fundação Casa de Rui Barbosa.

Imagen 5
Manuscrito de *Água viva*



Fuente: Arquivo Clarice Lispector, Fundação Casa de Rui Barbosa.

Fractales y caleidoscopios: formas e imágenes en fuga

El pensamiento estético literario de Lispector puede conceptualizarse como un caleidoscopio: infinitos fragmentos de imágenes y palabras agotadas por el uso lingüístico, el tiempo, la miseria y la belleza de ser. El discurso de lo femenino emerge en todo momento, pues en su obra las mujeres se reinventan desde el origen, que es nombrar el mundo a través de la palabra, resignificando la mirada del desgastado «yo» femenino:

Para la crítica feminista siempre ha sido fundamental entender el lugar de enunciación de las escritoras, porque se ha partido del supuesto de que existe una relación interdependiente entre la obra literaria y la historia; y que, por lo tanto, la biografía es importante. Pero en el contexto actual en el que la figura autoral femenina es una puesta en escena de «la mujer escritora», parecía que tenemos ante nosotras el nuevo reto de dismantelar a la figura de la «autora célebre» para recuperar a las mujeres que escriben y que aún son presas de su cuerpo. Dado que el sector editorial está dominado por consorcios multinacionales con filiales en

todo el mundo que se preocupan más por sus ventas que por los valores estéticos que hasta hace algunos años aseguraban la relativa estabilidad del campo literario, un campo que se opone a los intereses económicos a otros tipos de capital, ¿cómo interpretamos la incorporación de la figura autorial femenina en tanto mercancía de la economía de las industrias culturales trasnacionales? (Gulovob, 2015:45).⁸

El lenguaje literario de Lispector va de la mano de una concepción del tiempo y la forma, mientras la novelización sucede, se despliega la forma, y mientras la forma acontece, fluye el tiempo como un espiral de un conocimiento primigenio, como fluyen la luz y la sombra que sostienen a la protagonista de *Agua viva*. En esta novela prevalece la idea de un *conocimiento alterno* que surge como una forma de búsqueda que remite a Dios, a la naturaleza, al universo, a lo femenino, lo masculino, a través de una «violenta belleza» o una «terrible belleza». Su obra parece un solo libro; no obstante, este libro se va mostrando con diferentes rostros, dejando huellas en el siguiente, desde *Corazón salvaje* (1940) hasta *Un soplo de vida*. *Pulsaciones* (1978), *La pasión según G.H.* (1964) y *La hora de la estrella* (1977); entre la huella y el estigma lo que surge es la fuga y la fragmentación de una vida dedicada a la escritura:

Sí, quiero la palabra última, que también es tan primera que ya se confunde con la parte intangible de lo real. Todavía tengo miedo de apartarme de la lógica porque caigo en lo instintivo y en lo directo y en el futuro; ya es futuro y cualquier hora es la hora marcada. Pero ¿qué mal hay, sin embargo, en que yo me aparte de la lógica? Estoy tratando con la materia prima. Estoy por detrás del pensamiento. Es inútil querer clasificarme; simplemente no me dejo y me escabullo, tipo a que no me pillas. Estoy en un estado muy nuevo y verdadero, curioso de sí mismo, tan atractivo

⁸ Sin duda Clarice es muy leída y conocida, tanto en Brasil como en otros países; no obstante, existe un halo de la mitificación del autor implícita en las proyecciones del lector y las editoriales. Quizá más que hablar de una escritora célebre estaríamos hablando de una escritora de culto, ya que los lectores siguen su estrella.

y personal que no puedo pintarlo o escribirlo. Se parece a momentos que viví contigo, cuando te amaba, más allá de los cuales no pude ir porque fui hasta el fondo de los momentos (Lispector, 2004:15-16).

Según Gabriela García Hubard, en su ensayo titulado «La beauté kaléidoscopique» (La belleza caleidoscópica) (2014), donde cita a Benedito Nunes, uno de los críticos más acertados de Lispector —esto con relación «al descubrimiento del ritual de la creación» y «sobre el objeto y la finalidad del arte de Lispector» (2014:159-160)— reflexiona el por qué y para qué narrar y además qué narrar.⁹ El tema de la belleza sustenta una retórica del lenguaje junto con la estructura desorganizada, no obstante, en *Água viva* para mí un hilo conductor se encuentra en el sonido de la voz de la protagonista para evocar el sinsentido, el desconocimiento, sentirse perdida, saberse capaz de errar y aún seguir siendo un objeto/persona capaz de iluminar la belleza. En realidad, esta novela de Clarice evoca el amor, en una insistencia de un diálogo con un amante ausente que nunca responde a dicha voz, quien construye el relato. La voz al escucharse genera otro tipo de objeto amoroso hacia sí misma, a través de la búsqueda de la belleza, una belleza mediada por las fugas, los fragmentos y los fractales.

El concepto de fractales en Clarice puede ser semejante al caleidoscopio; no obstante, yo asisto a un cuerpo textual fragmentado, a una novela que se va organizando con el renacer de la voz de la protagonista, con divisiones que irrumpen cifradas a través de imágenes y temas y, sobre todo, de objetos. Para mí, el caleidoscopio bifurca las imágenes y la luz, que en gran parte sostienen la retórica formal y poética de *Água viva*; no obstante, el discurso narrativo fragmentado, la voz dispersa, el amante ausente, me evocan una

⁹ La novela corta *Água viva* es un espectáculo de sensaciones, de pulsaciones, de voces que iluminan un cuerpo flotando en el agua a la deriva. No obstante, es valioso enfatizar la certeza de García Hubard, con relación al vocablo *caleidoscopio* en términos etimológicos: «El vocablo <kalós> es sinónimo de <bello>; el sustantivo <eidós> puede traducirse como <imagen>; y la palabra <skopein> equivale a <ver>» (García, 2014:171).

novela en fuga, en términos de los géneros literarios y existenciales, así como en la ruptura con la «lógica del lenguaje»:

¿Tengo un argumento de vida? Soy inesperadamente fragmentaria. Soy poco a poco. Mi historia es vivir. Y no tengo miedo al fracaso. Aunque el fracaso me aniquile quiero la gloria de caer. Mi ángel lisiado que se lastima huraño. Mi ángel que cayó del cielo al infierno, donde vive gozando del mal. Esto no es un argumento porque no conozco ningún argumento así; pero sólo sé ir hablando y haciendo; es la historia de instantes que huyen como los senderos fugitivos que se ven desde la ventana del tren (Lispector, 2004:85).

Las fugas y las fragmentaciones son dos conceptos claves en la narrativa de Lispector, relacionadas con la forma de escribir y el tratamiento del lenguaje. Así como las divisiones que separan los párrafos sin un orden aparente, como si el texto se fuera desmembrando. Lauro Zavala, en su ensayo «Fragmentos, fractales y frontera: género y lectura en las series de narrativa breve» (2004), da pie a nuevas posibilidades de leer los géneros más allá de la preceptiva. En principio, la fragmentación rompe la lógica lineal de la narración y del tiempo de lo narrado. Considero que la novela *Agua viva* va más allá, lo fragmentado acontece en la reconstrucción del ser de la protagonista a través de su sentido de la creación en la escritura, en la pintura, en sí misma, e incluso, en su relación con el amado. La autoría, completamente presente a través de la consciencia de la desorganización, parece conectarse con el monólogo interior caleidoscópico y fragmentario que a su vez fluye vertiginosamente a través del lenguaje. Según Zavala:

Todas estas formas de itinerancia o hibridación genérica son posibles gracias a la presencia de estrategias irónicas. En estos textos la presencia de la ironía (generalmente en forma de parodia, sobreentendido o juegos de lenguaje) funciona como una especie de *ácido retórico* que disuelve las

fronteras entre los géneros literarios, y entre la escritura literaria y la no literaria (2004:13).

En Clarice, la ironía permite escapar a definiciones tradicionales. Su retórica fluye en un enclave de la desestructuración (lo que en varios sentidos enfatiza el concepto de fuga) —la propuesta de Zavala recae en la impronta del lector y su recepción a este tipo de textos. Entonces, ¿qué es evidente y qué es cifrado para el lector? El conocimiento o interpretación de sus textos es a través del pensamiento o de la emoción, dos vías tan válidas para entender y gozar su lectura. No obstante, cuando pienso en fragmentos, busco las líneas divisorias, las fronteras del relato, las unidades que vayan construyendo una figura; parece que en *Agua viva* esto no sucede así; es decir, hay un juego entre fragmentos y fractales, imágenes que se bifurcan y que se repiten en series: «Así pues el fragmento es lo opuesto al fractal, pues el primero es autónomo, mientras que el segundo conserva los rasgos de la serie. Pero, mientras el detalle es el resultado de una decisión del autor, el fractal es producido por el proceso de lectura» (Zavala, 2004:19).

Objetos y autoría: las pinturas y la máquina de escribir

El orden y el caos forman parte del pensamiento clariceano; se trata de instaurar un nuevo orden que constantemente se desestructura, y lleva a desaprender un conocimiento previo, que «sospechosamente» pudiera *esencializarse* en un paradigma. El texto de *Agua viva*, como varias de las narraciones de Clarice, nace de la fuga, la fragmentación y del error como estrategia creativa, que se sostiene en una libertad total para escribir, para fluir con la voz que narra, que seduce al lector y libera al autor. La estrategia de crear conlleva un impulso para mirarse a través del desgaste, entre lo que se construye y se destruye al siguiente paso, como

afirma Vilma Arêas en su libro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*:

Estrategicamente me limitando à forma, percebi que as matrizes poéticas de todos esses textos, nascendo entre fulgurações fragmentadas, são submetidas à mesma técnica de desgaste, como se a escritora «desescrevesse» o texto, na expressão feliz de Benedito Nunes, ou como um lenço de seda que continuamente se desatasse. Si Clarice tivesse escrito apenas um livro durante toda sua vida, obedecendo a modulações que às vezes quase o desfiguram, ao sabor de dificuldades pessoais e profissionais experimentadas sobretudo após seu regresso ao Brasil, em 1959 (2005:15-16).¹⁰

Lispector evidencia en este libro un cambio de ruta; la perspectiva de fuga se ha venido dibujando desde sus primeros libros, pero aquí y en los posteriores, *Aprendizaje o el libro de los placeres*, *La hora de la estrella* y *Un soplo de vida*, su escritura se bifurca entre la conciencia de los personajes y la conciencia de la autoría.

Água viva recupera un ritmo de medusas pequeñas y transparentes flotando, idea lúdica e infantil en movimiento, que genera una sensación de corporalidad ausente y autogeneración en el ser. La lectura de *Água viva* es un ejercicio de transmutación, como si una especie de alquimia fuera explorando las imágenes desordenadas, fragmentadas y erradas del misterio de la palabra; lo que es imprescindible es continuar en el vertiginoso camino de la sonoridad de la música, de la vibración del it:

¿Volveré a mi nada de donde he sacado un todo? Tengo que pagar el precio. El precio de quien tiene un pasado que sólo se renueva con pasión

¹⁰ «Estratégicamente limitando a la forma, percibí que las matrices poéticas de todos esos textos, naciendo entre fulguraciones fragmentadas, son sometidas a la misma técnica del desgaste, como si la escritora «describiese» un texto, en la expresión feliz de Benedito Nunes, o como un lienzo de seda que continuamente se desatase. Como si Clarice hubiera escrito apenas un libro durante toda su vida, obedeciendo a las modulaciones que a veces casi se desfiguran, al sabor de las dificultades personales y profesionales experimentadas sobre todo después de su regreso a Brasil en 1959» (Arêas, 2015:15-16, traducción mía).

en el extraño presente. Cuando pienso en lo que ya he vivido me parece que he ido dejando mis cuerpos por los caminos. Son casi las cinco de la mañana. Y la luz desmayada de la aurora frío acero azulado, con la amargura y la acidez del día que nace de las tinieblas. Y que emerge a la superficie del tiempo, lívida yo también, naciendo de la oscuridad impersonal del it (...) ¿Estoy en el centro de la muerte? ¿Y para eso estoy viva? El centro sensible. Y me vibra ese it. Estoy viva. Como una herida, flor en la carne, está en mí abierto el camino de dolorosa sangre (Lispector, 2004:86-87).

La traducción de it refiere lo ambiguo, lo neutro, lo que no tiene una forma exacta y no es humano, pero lo hacemos vivir entre las manos. Un objeto que grita desde dentro de su forma textual, escapando, volviendo a nacer. El cuerpo y la existencia de la protagonista viven en un vaivén de sensaciones, mientras se enfrentan a su propio renacimiento desde la pintura y la palabra. Elige el pronombre it del inglés como parte de sus viajes, de su extranjería, pero definitivamente desde un acento irónico y existencial. Tiene un significado de «objeto vital» que incomoda la libertad interior; un objeto que grita y se transmuta en agua viva:

Al escribir no puedo fabricar como en la pintura, cuando fabrico artesanalmente un color. Pero estoy intentando escribirte con todo el cuerpo, enviarte una flecha que se hincue en el punto tierno y neurálgico de la palabra. Mi cuerpo incógnito te dice: dinosaurios, ictiosauros y plesiosauros, con un sentido tan sólo auditivo, sin que por eso se conviertan en paja seca, sino húmeda. No pinto ideas, pinto el más inalcanzable «para siempre». O «para nunca», da igual. Antes que nada, pinto pintura. Y antes que nada te escribo dura escritura. Quiero como poder coger con la mano la palabra. ¿La palabra es un objeto? Y a los instantes les extraigo el zumo de la fruta; tengo que destruirme para alcanzar el meollo y la semilla de la vida. El instante es semilla viva (Lispector, 2004:14-15).

En casi toda la obra de Lispector percibimos que el acto de escribir forma parte de una postura autorreflexiva, inquisitorial de la voz narrativa; es decir, como si la misma escritora jugara con lo autobiográfico, pero sin decir mucho sobre ella. Lo «íntimo» tiene sentidos irónicos. Considero que para Lispector lo íntimo está en las cartas a su hermana, a otros escritores y amigos, a su esposo; pero también lo íntimo puede aproximarse a todas las palabras que atraviesan su obra y evocan la transmutación del ser. No obstante, manipula y finge «humildad» o «desconocimiento», lo que vemos en sus constantes afirmaciones en libros o periódicos al decir que ella no era una escritora con oficio, o cuando dice que era una «antiescritora» —quienes la hemos leído sabemos que esto no es cierto, lo que se sostiene al leer sus manuscritos y ver las marcas que sigue su proceso escritural—; lo que sucede también cuando se disculpa por escribir textos «pornográficos» como en *El via crucis del cuerpo*, en el que hace referencia a una escritura por encargo del editor; en *Aprendizaje o el libro de los placeres* se disculpa por ser un libro incompleto. Su inteligencia acompaña su soledad; su escritura se ciñe al silencio. Sus formas para convertir la «fealdad» o el «error» en algo creativo y bello, y su estética se solidarizan con palabras como misterio, extrañamiento, transfiguración, transmutación, soplo, pulsación, y contemplación de la palabra que se transforma en luz en medio de la sombra. A través de un lenguaje poético advertimos que para nombrar el mundo hay un ejercicio de epifanía y descubrimiento interior, que pasa por un ineludible orden y caos, creando figuras y fractales.

La autoría de Lispector forma parte de su estrategia de escritura, ese sentido metaficcional del acto de escribir y su consecuente «explicación». Aunque muchas protagonistas de sus novelas pueden ser un *alter ego*, hay un distanciamiento, un borramiento del yo de la autora. La reflexión en la autoría es mucho más amplia en su narrativa y, en general, en toda su obra. Incluso, yo considero que en la fotografía sucede lo mismo (la impostura de lo visual). Quizá el texto

culminante de esta idea que se ha visto a lo largo de toda su obra sea *Un soplo de vida. Pulsaciones*. Clarice Lispector, al final de sus días, «resucita» y «libera» al autor y al personaje desde dos dimensiones distintas: del yo hacia el otro y del otro para mí.

A manera de conclusión: filamentos de luz

Si bien su literatura está poblada de personajes femeninos, la forma diluye una idea fija de lo femenino, ampliando esquemas de mujeres distintas que buscan el *it*. Entonces se desprende un enigma: ¿qué es un objeto? La feminización se encuentra en una constante transformación hacia una visión humana que se construye con aquello que está derruido; con aquello que se ha perdido empieza el camino a seguir, como un fino hilo para destejer lo aprendido de ser mujer. Ser persona, ser palabra, justo a través de la percepción como objeto o cosa, pensando en novelas: *Las cosas* (1965) de George Perec y *Las palabras y las cosas* (1966) de Michel Foucault. La invención del objeto en sustancia y esencia del ser, en algo que desconocemos y va tomando forma a partir del objeto libro, objeto manuscrito, objeto palabra, objeto cuerpo. Todo adquiere un sentido en la materialidad del cuerpo textual, del cuerpo femenino, en el acto de nombrar algo lo hace presente y lo hace existir. Dice la protagonista de *Agua viva*:

¿Qué soy en este instante? Soy una máquina de escribir que hace sonar las teclas secas en la húmeda y oscura madrugada. Hace mucho que ya no soy humana. Quisieron que fuese un objeto. Soy un objeto. Que crea otros objetos y la máquina nos crea a todos nosotros. Ella exige. El mecanismo exige y exige mi vida. Pero yo no obedezco del todo; si tengo que ser un objeto que sea un objeto que grita. Hay algo dentro de mí que duele. Ah cómo duele y cómo grita pidiendo socorro. Pero faltan lágrimas en la máquina que soy. Soy un objeto sin destino. ¿Soy un objeto en manos de

quién? Tal es mi destino humano. Lo que me salva es que grito. Yo protesto en nombre de lo que está dentro del objeto más allá del más allá del pensamiento-sentimiento. Soy un objeto urgente. Ahora silencio y leve sorpresa (Lispector, 2004:100).

La protagonista es una pintora, y ello me reitera la forma de crear literatura de Lispector: pintar con las palabras. No obstante, también me remite a los cuadros que la misma Clarice pintó y pude ver con mis propios ojos en la Fundación Casa de Rui Barbosa, cuando el investigador y archivista Felipe Dias Trotta me dijo: «¿Quieres ver la máquina de escribir y los cuadros?». Entonces tuve frente a mí la máquina que colocaba encima de sus piernas y las pinturas que fui mirando una por una, entre la admiración y el azoro; sin duda, la pintura no era su mejor cualidad:

O arquivo museológico que integra o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira é composto por cerca de 1,200 peças de natureza diversa. São móveis, quadros, máquinas de escrever, canetas, medalhas, selos, lembranças de viagens, peças de indumentária, esculturas, pinturas, caixas de música e muitos outros objetos, formando uma coleção heterogênea, que tem um único denominador comum: terem pertencido a nossos escritores, ou estarem a eles relacionados. Por seu valor intrínseco, esses objetos justificam sua incorporação ao AMLB como documentos que enriquecem a compreensão da personalidade de seus possuidores, servindo de pontos de referência e fontes para a reflexão indispensável à recomposição do seu mundo, ficcional e não ficcional (Vasconcellos, 2002:9).

Constantemente surgen tres contextos semánticos relacionados: la pintura, la escritura y la música, como si fueran tres amplios ámbitos que recuperan enlaces o filamentos de luz, de fragmentos y fractales de imágenes que fluyen en su novela. Clarice, de manera intertextual, recuperaba también partes de otros textos de su propia obra, lo que no es una novedad, pues ella mencionaba personajes

como Ángela Pralini, que aparece en *Un soplo de vida* y en *Aprendizaje o el libro de los placeres*.

Finalmente, este ensayo es un intento de aproximación a la crítica genética a través de los trazos, gestos y voces que se organizan de manera significativa y simbólica, incluso un tanto fetichista, al captar varias imágenes fugaces de una autora de culto como es Clarice Lispector, pero siempre desde una actitud vitalista, de una subjetividad encarnada:

He empezado estas páginas también con la finalidad de prepararme para pintar. Pero ahora estoy poseída por el gusto de las palabras, y casi me libero del dominio de las pinturas; 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. Sí, ésta es la vida vista por la vida. Pero de repente olvido cómo captar lo que sucede, no sé captar lo que existe más que viviendo aquí cada cosa que surge y no importa qué: estoy casi libre de mis errores. Dejo que el caballo libre corra fogoso. Yo, que troto nerviosa y sólo la realidad me delimita (Lispector, 2004:22).

Referencias

- Antelo, Raúl (2015), *Archifilologías latinoamericanas: lecturas tras el agotamiento*, Villa María, Eduvim.
- Arêas, Vilma (2005), *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Drummond de Andrade, Carlos (11 de julio de 1972), «Museu: Fantasia?», *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro.
- _____ (4 de enero de 1973), «Em São Clemente, 134», *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro.
- _____ (2015), *Corpo*, Río de Janeiro, Companhia das Letras.
- Fenoglio, Irène (2014), «Documentos de arquivo, documentos de gênese: uma dialética heurística», en Eliane Vasconcellos e Marcelo Santos

- (orgs.), *Arquivo, manuscrito e pesquisa*, Río de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 11-36.
- García Hubbard, Gabriela (2014), «La belleza caleidoscópica», en Maria Graciete Besse y Nadia Setti (coords.), *Clarice Lispector: une pensée en écriture pour notre temps*, Paris, L'Harmattan, pp. 159-172.
- Goluvob, Nattie (2015), «Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría feminista», *Mundo Nuevo*, (año 16), pp. 29-48.
- Grésillon, Almuth (2013), «La crítica genética: orígenes y perspectivas», *Lo que los archivos cuentan* (2), pp. 75-85.
- Lispector, Clarice (1973), *Água viva*, Río de Janeiro, Rocco.
- _____ (1998), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Río de Janeiro, Rocco.
- _____ (2004), *Agua viva*, México, Siruela.
- _____ (2007), *Minhas queridas*, Río de Janeiro, Rocco.
- _____ (s/f), *Água viva* (manuscrito, Arquivo Clarice Lispector), Río de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Vasconcellos, Eliane (2002), *O Arquivo-Museu de Literatura Brasileira: um sonho drummondiano*, Río de Janeiro, Edições Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Vasconcellos, Eliane y Marcelo Santos (orgs.) (2014), *Arquivo, manuscrito e pesquisa*, Río de Janeiro, Edições Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Vasconcellos, Eliane y Laura Regina Xavier (coords.) (2012), *Guia do acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira*, Río de Janeiro, Edições Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Wikipedia (5 de abril de 2020), «Michel Seuphor», en https://es.wikipedia.org/wiki/Michel_Seuphor
- Zavala, Lauro (2004), «Fragmentos, fractales y frontera: género y lectura en la serie de narrativa breve», *Revista de Literatura*, 66(131), pp. 5-22.

La representación femenina
y el cuerpo en la narrativa
lispectoriana

Reticencia e ironía en *Agua viva*

Dora Ma. de la Torre Lozano

Introducción

Clarice Lispector es una escritora que ha despertado el interés de los lectores por la forma lógica e ilógica de su escritura. Maneja de manera lúdica el tiempo, el espacio, el cuerpo y los sentimientos para tratar temas de gran seriedad como la existencia humana. Entre los juegos literarios de sus escritos encontramos la ironía y la *reticencia*. Utiliza la palabra para expresar sus silencios que se convierten en revelaciones personales. Un ejemplo claro lo encontramos en su obra *Agua viva*, donde se reconoce como una persona sin «clasificación», una mujer que con cuerpo y alma se nos presenta y luego se nos escabulle.

El propósito de este trabajo es presentar la función de estas dos figuras retórico-literarias, la *reticencia* y la ironía, y cómo su empleo favorece el establecimiento de un diálogo con el texto. Se pretende además encontrar y describir la perspectiva femenina de la autora y cómo el discurso que se construye y deconstruye en *Agua viva* favorece ese ideal de libertad para crear arte y trascender.

Síntesis biográfica de Clarice Lispector

Conocer la biografía de Clarice Lispector favorece la lectura de su obra creativa, ya que algunas de sus vivencias las encontramos declaradas abiertamente y otras las advertimos dentro de sus ficciones. Benjamin Moser (2017) realizó un trabajo un tanto exhaustivo sobre su vida y su obra. En este documento nos deja saber cómo a Clarice le gustaba despistar a sus lectores o seguidores con datos contradictorios y hasta con algunas «mentirillas» (Moser, 2017:26). Es probable que tanto en su vida personal y creativa utilizara la ironía como estrategia lúdica para enfrentar los desafíos de la fama, y a la vez, procurar sobrevivir a sus «depresiones». En una de sus entrevistas señala:

Nací en Ucrania, el país de mis padres. Nací en un pueblo llamado Chechelnik, tan pequeño e insignificante que ni siquiera está en el mapa. Cuando mi madre estaba embarazada de mí, mis padres se dirigían a los Estados Unidos o a Brasil; aún no lo habían decidido. Se detuvieron en Chechelnik para que pudiera nacer y luego prosiguieron el viaje. Llegué a Brasil cuando tenía sólo dos meses (Moser, 2017:25).

La fecha de su nacimiento es el 10 de diciembre de 1920, con el nombre de «Chaya Pinkhasovna Lispector». Uno de los relatos trágicos que marcaron la vida de Clarice fue la violación de su madre en Ucrania por un grupo de soldados en un pogromo. De este ultraje, su progenitora contrajo la sífilis, una enfermedad sin tratamiento para esas fechas, ya para 1968 Lispector declaraba:

Estaba preparada para nacer de esa forma tan hermosa. Mi madre ya estaba enferma y por una superstición muy extendida se creía que el embarazo podría curar a la mujer de su enfermedad. Así que fui creada adrede: con amor y esperanza. Pero resulta que no curé a mi madre. Y, hasta el día de hoy, me pesa esa culpa: me crearon con una misión específica, y

les fallé. Como si contaran conmigo en las trincheras de la guerra y yo hubiera desertado. Sé que mis padres me perdonaron por nacer en vano y por haber traicionado su gran esperanza. Pero no puedo perdonarme a mí misma. Sólo quería un milagro: que mi nacimiento curara a mi madre (Moser, 2017:47).

La familia Lispector, ya en Brasil, residió en Recife y la pequeña Clarice tuvo una infancia feliz «estaba rodeada de gatos (...), pasaba horas con los pollitos y las gallinas en el corral» (Moser, 2017:77). De adolescente, con gran sentido de justicia, anhelaba estudiar derecho y lo cumplió, pero para 1933 se convertiría en escritora y nos dejaría una de las obras más destacadas de su época:

Siempre tendría que intentar escribir, no esperando un momento mejor porque era evidente que eso no vendría. Escribir siempre me fue difícil, incluso habiendo empezado con lo que es conocido como vocación. La vocación es distinta al talento. Uno puede tener vocación y no talento; uno puede ser llamado y no saber cómo ir (Moser, 2017:101).

En 1942, inició una relación amorosa con el diplomático Maury Gurgel Valente, con quien finalmente contrajo matrimonio. La pareja residió en Milán, Londres, París y Berna donde nació su hijo Paulo. En 1949, Clarice regresó a Río de Janeiro y continuó su carrera periodística e hizo colaboraciones en columnas llamadas femeninas, algunas firmadas con pseudónimos. En 1952 se fue a Washington D.C. y en 1953 nació su segundo hijo, Pedro, pero ya para 1959, Clarice y el embajador estaban separados (Moser, 2017:152-263). En ese año publicó su libro de cuentos *Lazos de familia*; en 1961, publica *Una manzana en la oscuridad*; en 1963 aparece su obra emblemática: *La pasión según G.H.* y en 1973, *Agua viva*. Pocos meses antes de su muerte salió a la luz su novela *La hora de la estrella* (1977). Otro de los acontecimientos que marcaron su vida fue el accidente de 1966 cuando por descuido no apagó una colilla de cigarrillo

y su dormitorio se incendió. Desafortunadamente salió herida con quemaduras graves, sobre todo una en la mano derecha, por lo que recibió tratamiento y terapias, esto la hizo caer en depresiones más profundas.

Uno de los dolores que padeció emocionalmente es querer «pertenecer», declara: «Estoy convencida de que en la cuna, mi primer deseo fue el de pertenecer (...). *Por razones que aquí no importan*, debí de sentir por algún motivo que no pertenecía a nada ni nadie» (Moser, 2017:29). Finalmente nos abandonó un 9 de diciembre de 1977, a la edad de 56 años víctima de un cáncer de ovarios en Río de Janeiro, la tierra que le brindó la oportunidad de vivir y florecer como una de las mejores escritoras; es ahí donde «perteneces», a las letras brasileñas y, por qué no, a la literatura mundial. No resistimos la tentación de transcribir en este trabajo el consejo que dejó Clarice a sus lectores:

No leas lo que escribo como si fueras un lector. Salvo que ese lector también trabaje con los soliloquios de la oscuridad irracional. (...) Si este libro saliese a la luz alguna vez, que de él se aparten los profanos. Pues escribir es recinto sagrado en el que no tienen entrada los infieles. Estoy haciendo a propósito un libro muy malo para apartar a los profanos que quieren «entretenerse». Pero un pequeño grupo verá que ese entretenimiento es superficial y entrarán dentro de lo que verdaderamente escribo, y que no es «malo» ni «bueno». (...) La inspiración es como un misterioso aroma de ámbar. Llevo un trozo de ámbar conmigo. El aroma me hace [sic] ser hermano de las santas orgías del rey Salomón y de la reina de Saba. Benditos sean tus amores. ¿Tendré miedo a dar el paso de morir ahora mismo? Cuidarse para no morir. No obstante, ya estoy en el futuro. Ese futuro mío que será para vosotros el pasado de un muerto. Cuando acabéis este libro, llorad cantando por mí un aleluya. Cuando cerréis las últimas páginas de este libro de vida malogrado, impertinente y jugueteón, olvidadme. Que Dios os bendiga entonces y este libro acabará bien. Para que por fin yo consiga reposo. Que la paz sea entre nosotros, entre vosotros y yo.

¿Estoy cayendo en el discurso? Que me perdonen los fieles del templo: escribiendo me libro de mí y puedo entonces descansar (Lispector citada en Moser, 2017:409).

Recursos literarios: la reticencia y la ironía

La ironía es una figura retórica de pensamiento «porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria» (Beristáin, 1997:277). La ironía es una técnica de la sátira, constituye un arma para criticar el sistema imperante (Hodgart, 1969). En esta ocasión, la encontramos en la novela *Agua viva*, de Lispector, como una estrategia literaria para elaborar un discurso de autoafirmación y de silencios, como si se tratara de notas musicales. ¿En qué sentido podemos entender las palabras de Clarice Lispector como escritora en las primeras décadas del siglo pasado, un siglo entre el fin de la modernidad e inicio de la posmodernidad? ¿Cómo se construye y deconstruye ese discurso encabalgado entre dos corrientes de pensamiento? Trataremos de contestar estos interrogantes en las líneas siguientes, sin dejar de lado el deseo de trascender de nuestra autora mediante el arte y su preocupación por lo femenino.

El artista, con una actitud irónica, decimos que emplea esta figura de pensamiento como recurso para hacer esa crítica o simplemente para decirnos todo lo contrario de lo que vemos o leemos: un mensaje para descifrar. Pero el uso de la ironía no es nuevo, Pere Ballart retoma los inicios filosóficos de la ironía desde la Grecia antigua y cómo con el tiempo adquiere diversos matices hasta la actualidad; advierte: «La literatura empezó acogiendo el recurso como una forma de hacer burla del mundo. La ironología ocupa un lugar destacado en las reflexiones teóricas que se ocupan de dirimir la

naturaleza del texto literario» (Ballart, 1994:37). Pero su estudio se extiende a otros campos del arte:

De ser sobre todo una disposición ética e intelectual derivó a la condición de arma retórica y de persuasión, para convertirse, mucho más tarde, en un conjunto de sinrazón desde la sinrazón misma, una verdadera dialéctica artística y un medio de trascender la ficción a base de nombrarla. Ahora es posible sentar las bases que permitan delimitar cómo actúan las figuraciones irónicas, sus procedimientos y funciones, es a mi juicio, un primer paso hacia la explicación de cómo los textos —en el más amplio sentido de la palabra— de nuestro tiempo ordenan sus modos de significar (Ballart, 1994:25, 38, 33).

Mientras que para Wayne C. Booth: «La ironía puede significar multitud de cosas diferentes en multitud de páginas diferentes, claro que esa es su función» (1989:14). La ironía se nos puede presentar acompañada de otras figuras como la metáfora, la *reticencia*, la *sinestesia*, entre otras (Perelman, 1994:610). La ironía se puede asociar a «términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan» (Beristáin, 1997:311). Esto es parte de su eficacia, es como explica el Grupo M: «La ironía muestra mejor cuánta distancia se puede tomar respecto a los hechos, pues los niega casi siempre» (1987:223).

El o la artista emplea este tipo de figuras con una intención de trasfondo filosófico y con estas representaciones se da un retorno vital. La actitud irónica es sentirse libre, libre no sólo para pintar, para tocar una melodía sino para escribir, esa es su finalidad: crear arte. En cuanto interviene el receptor o lector éste se prepara para la ironía.

En *Agua viva*, la palabra ironía se encuentra una sola vez como si la autora quisiera evadir el tono de su «vida» marcada por esta característica «como señal de revuelta sólo una ironía sin peso y excéntrica» (Lispector, 2016:116). El peso que Clarice le da a sus textos es

precisamente esa carga irónica oscilando entre modernidad y pos-modernidad, como lo veremos más adelante.

Cualquier imagen plasmada en un cuadro tiene un argumento; lo mismo pasa con la pieza literaria, siempre habrá una intención de persuadir ya sea explícita o implícitamente. Clarice Lispector en *Agua viva* con el uso de la ironía y la *reticencia*, pretende «decir nada», consiste en guardar silencio. Pero este silencio «mueve» o provoca una reacción en el lector. La *reticencia*¹ es «la retórica del silencio, de aquello que, aun estando implícito, tiene una fuerza tal que da a entender más de lo que se dice» (Mortara, 2015:291).

En sintáctica es una *expresión* o tropo impropio; es decir, «cualquier combinación de términos o giros sintácticos que exprese una combinación de ideas, permite la reflexión (...) <callar> algo haciendo ver que se lo omite (...) una especie de brevedad (...) un silencio imprevisto que interrumpe lo que se había comenzado a decir» (2015:208, 209, 256, 289). Lispector la define de la siguiente manera:

Mis desequilibradas palabras son el lujo de mi silencio. Escribo en acrobáticas y aéreas piruetas, escribo porque deseo hablar profundamente. Aunque escribir sólo me esté dando la gran medida del silencio (...). Y yo aquí me obligo a la severidad de un lenguaje tenso, me obligo a la desnudez de un esqueleto blanco que está libre de humores. Pero el esqueleto está libre de vida y mientras vivo me estremezco toda. No conseguiré la mudez final. Y todavía no la quiero, según parece (2016:8, 11).

Clarice nos anuncia que seguirá hablando mediante la literatura; es la libertad que encuentra para expresarse porque así se concibe como un ser libre: ¿libre de qué? Habla «de la libertad de errar, caer

¹ La *retitencia* o *reticencia* es: «La omisión de la exteriorización de un pensamiento, omisión dada a conocer mediante el corte de una frase comenzada, o, a veces, declarada expresamente después (...) la *reticencia* tiene varios motivos, que se pueden clasificar en dos grupos. El primer grupo comprende sólo un motivo: el del afecto, que se interrumpe al reflexionar sobre la situación concreta (...). El segundo grupo está caracterizado por la interrupción calculada (por tanto, no inmediatamente afectiva) del pensamiento, haciéndose notar expresamente con frecuencia el motivo de la interrupción» (Laussberg, 1991:278).

y levantarme» (2016:131). Se considera una mujer fuerte, capaz de seguir utilizando su voz. Para ella, la función del silencio, de la reticencia es describir, cuestionarse, buscar respuestas, «decir más» y con él establece un diálogo con el texto:

Quiero escribirte como quien aprende. Fotografío cada instante. Profundizo en las palabras como si pintase, más que un objeto, su sombra. No quiero preguntar por qué se puede preguntar siempre por qué y seguir siempre sin respuesta. ¿Consigo entregarme al expectante silencio que sigue a una pregunta sin respuesta? Aunque adivine que en algún lugar o en algún tiempo existe la gran respuesta para mí (Lispector, 2016:12).

A través de toda la novela, elabora un juego retórico de la pregunta:

¿El próximo instante está hecho por mí? ¿O se hace solo? Lo hacemos juntos con la respiración. Y con una desenvoltura de torero en la arena (...). ¿Mi tema es el instante? Mi tema de vida (...). ¿Lo que escribo es un único clímax? Mis días son un único clímax; vivo al margen (...) ¿La palabra es un objeto? (...) ¿Mi tema es el instante? Mi tema de vida (2016:1, 3, 7, 3).

Preguntas con respuesta, no deja que el lector conteste, ella misma lo hace, se trata de una estrategia de la inversa, es decir, la ironía es utilizar las respuestas como diálogo con el texto, pero ¿a quién más se dirige? No sólo al «aparente» protagonista de su novela *Agua viva* sino a un receptor que puede ser cualquier tú; es decir, todo aquél que disfrute las páginas de ese aparente monólogo que se convierte en diálogo.

Clarice Lispector: un discurso entre la modernidad y la posmodernidad

Para Vattimo, «la modernidad es la época en la que el hecho de ser moderno viene a ser un valor determinante (...) deja de existir cuando —por múltiples razones— desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria» (2011:10). Pese a los grandes debates sobre el término, Mardones explica cómo se da una re-escritura para dejar de ser moderno y pasar a la posmodernidad tomando lo dicho por Lyotard: «Un permanente intentar hacerse testigo de lo que no se puede escribir (...), testigo de aquello que no es escribible, pintable o musicable y que, sin embargo, es lo verdaderamente importante, lo que constituye el honor de pensar» (2011:28).

En *Agua viva*, a pesar de que su autora asegura no ser moderna: «No, nunca he sido moderna» (Lispector, 2016:163) y no se autodefine posmoderna, nos invita a reflexionar o pensar sobre la existencia no sólo humana sino universal. Es probable que nos indique ese nuevo «estado de alma, o mejor un estado de espíritu» (Urdanibia, 2011:55) que ha buscado liberarse mediante la escritura. El posmodernismo ya avisado comprende una «multiplicidad de enfoques que se alejan del paternalismo y del utopismo de sus predecesores, pero que todos tienen un lenguaje doblemente codificado, es decir: en parte moderno y en parte algo más» (2011:63).

Con la lógica e ilógica del discurso, en este caso el de la modernidad y el de la posmodernidad, el de la construcción y deconstrucción donde: «El pensamiento y la escritura (...) ponen en duda el concepto tradicional de la realidad, lo discuten, lo refutan y lo convierten en objeto de su ironía» (Rivera, 2001:10). Lispector nos invita a ese juego literario: «Y después sabré cómo pintar y escribir, después de la extraña pero íntima respuesta. Escúchame, escucha el silencio. Lo que te digo nunca es lo que te digo y sí otra cosa. Capta esa cosa que se me escapa y sin embargo vivo de ella y estoy sobre su brillante oscuridad» (Lispector, 2016:9). El silencio no es silencio sino voz:

Tengo miedo entonces de mí, que sé pintar el horror, yo, bicho de cavernas resonantes que soy, y me ahogo porque soy palabra y también eco (...), aquello que capto en mí tiene, ahora que está siendo transpuesto a la escritura, la desesperación de que las palabras ocupen más instantes que la mirada (...), mi palabra estalla en el espacio del día (...), te escribo como un esbozo antes de pintar. Veo palabras. Lo que digo es puro presente y este libro es una línea recta en el espacio (Lispector, 2016:15, 16, 17, 21) .

Para Clarice el silencio es palabra «que tiene luz propia». Este recurso literario ya ha sido discutido por una de sus fervientes lectoras, la feminista Hélène Cixous, quien advierte:

If there is a subject of this text, or an object, it is on the question of writing. *Agua viva* is about writing, as a verbal activity. I write you. This is something active. The circulation of blood in this text, the vital theme of this text, is writing, all the questions of writing. Everything is organized around the mystery of writing (...). Is the silence is the ground the earth itself, where there is soil for the plant and where there is a surging of the plant from the ground. It is silence itself which becomes the ground for verbalization. When she throws her voice up into the air —there is always something very corporeal that is being described— and at the same time the words are taken from silence as matter, silence is matter. At that moment the question of saying comes from somewhere else. Silence is matter whence the effects of voice are surging. But to speak becomes another story: to speak is the great battle with language has already said everything. Clarice does not want to say what has yet been said. It is not the *inédit*, which in any event the already said of language makes impossible (2013:XV, XVI).

La *sinestesia* es otro recurso que utiliza nuestra autora para elaborar su retórica del silencio. Helena Beristáin dice que la *sinestesia* es un tipo de metáfora o grado de la metáfora «que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales,

lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido» (1997:476). En *Agua viva* encontramos un ejemplo de la evocación sinestésica:

Te escribo entera y siento un sabor en ser y el sabor-a-ti es abstracto como el instante. También con todo el cuerpo pinto mis cuadros y en el lienzo fijo lo incorpóreo, yo cuerpo-a-cuerpo conmigo misma (...). No se comprende la música, se escucha. Escúchame entonces con todo tu cuerpo. Si lo logras entenderás tú espectador, el cuerpo es una pintura, un texto para leer: por qué escribo tosco y sin orden. Es que ahora siento la necesidad de palabras y es nuevo para mí lo que escribo porque mi verdadera palabra está ahora intacta. La palabra es mi cuarta dimensión (Lispector, 2016:4).

Es decir, tú hombre o mujer: sé perceptivo al arte, no cierres tus ojos ni tapes tus oídos a la maravilla de «sentirlo», de apreciarlo; sé como el agua que está viva porque da vida, así el arte es la vida, mi vida. El yo quiero, el deseo de vida. Es como si nos dijera: ¿Quiero poseer los átomos del tiempo y los del agua? ¿Dónde está el agua viva? Está en ella misma como persona, como ser humano. El ir y venir constituyen un estado líquido ¿no el quinto elemento como lo es el plasma?

Y el instante está, él es de sí mismo, quiero captar mi es (...). Y canto un aleluya al aire como lo hace el pájaro. Y mi canto no es de nadie. Pero no hay pasión sufrida en el dolor y en el amor a la que no le siga un aleluya (...). Pintura y literatura tocan melodía: ¿por qué los trozos negros y finos? Es por el mismo secreto que me hace escribir ahora como si fuese a ti, escribo redondo, enmarañado y tibio, pero a veces frío como los instantes frescos, agua del arroyo que tiembla siempre por sí misma (...). ¿Lo que he pintado en esa tela es susceptible de ser fraseado? Tanto como la palabra muda pueda estar implícita en el sonido musical (Lispector, 2016:3, 5).

Este discurso de *Agua viva* nos revela «una crisis profunda y como un refugio que preserva una reflexión sobre nuevas orientaciones» (Urdanibia, 2011:64), es muestra de una posmodernidad o nueva forma de ver las cosas, como reconoce Gervitz: «El tema obsesivo de Clarice Lispector es la mirada, la propia mirada. Importa mucho menos qué es lo que mira, que la manera de mirar. Literatura de la percepción, podría ser el subtítulo de toda su obra» (Gervitz, 2001:3). Quizá sin proponérselo ya nos recrea la vida, cómo vivirla y deshacerla con un enfoque novedoso:

Mirándose escribir, se escribe a sí misma. Interviene para corregir, interviene para confesarse, interviene para hablar con los personajes, como si las historias y ella, quien las mira y las escribe, no pudiesen separarse, desprenderse. Quizá sólo una mujer puede estar tan pegada a sí misma, a su mirada, al cuerpo de su texto, como para que esta unión umbilical sea indestructible (Lispector, 2001:3).

Entre novela y poesía, Clarice nos advierte cómo debemos descifrar su pensamiento y aún su ficción, como señala Maura: «*Agua viva* es un magnífico poema en prosa, un adagio cantáble, un friso delicadísimo en blancos y ocre: *Agua viva* es una obra de arte redonda y hermosa que debe leerse en silencio para poder captar todas sus resonancias. La voz vuela libre por ella cantando al universo» (Maura, 2015:268).

El lector puede ser partícipe de esa invitación, de ese juego irónico, reticente y sinestésico, donde el silencio cobra voz como en el pasado:

Lectura en el agua, porque el libro es un manantial de agua viva que brota como el llanto de un recién nacido, con su vitalidad y su inocencia: es agua discurriendo, voz aventándose, abriendo surcos en el espacio de silencio, es respiración, es fluido sanguíneo circulando en el incierto, inmenso organismo del universo (Maura, 2013:60).

Para nuestra autora, la literatura era no sólo un ejercicio intelectual, también era un diálogo con el texto y aún con los lectores. La escritura era parte de su ser, de su vida, es más, se convirtió en su aliento de vida, como reconoce Ospina:

Escribir para Clarice Lispector, era esperar una posible descarga eléctrica. Se sentaba con la máquina en su regazo, y esperaba, esperaba, hasta que de repente el agua viva salía en cataratas imparables, voluptuosas. Y cuando el río callaba las palabras volvían a su origen, la llaga abierta del silencio (Ospina, 1997:108).

Rodríguez describe ese juego literario lleno de ironía, silencios o evocación de la *reticencia* y la *sinestesia* de Lispector, una característica muy particular de su obra, en este caso, *Agua viva*; ahí mismo en la obra define lo que para ella es la creación literaria, señala: «La literatura (...) se hace con palabras. El misterio de la escritura empieza, pues, con el escribir mismo, que no sabe sus símbolos, pero conoce sus palabras (...). El misterio consiste no en escribir (es decir, escoger activamente qué decir y cómo), si no ser escrito» (Rodríguez, 2013:236).

Por su parte, en opinión de Antonio Maura el acto de escribir para Lispector es un acto más allá de la literatura:

Entona una melodía de tiempo inscrita en el silencio como una dura pared de granito. Una voz que late con el compás de un corazón. Una voz que, como onda, se expande por un espacio callado, donde, de tiempo en tiempo, logra concretarse en palabra, en partícula que no tardará nuevamente en disolverse en un ámbito inmenso y mudo (2013:63).

Mediante las palabras, que son como el agua que da vida, en este caso a una historia sin historia, habla sin hablar, entona sin cantar; es «una voz que habla por las teclas de una máquina de escribir, de un piano, que escribe como quien compone». Se trata de una

innovación en el lenguaje, de una obra que no sólo «rompe abruptamente con la literatura brasileña anterior, sino que es también sumamente singular en todo el panorama de literaturas en lenguas europeas de su tiempo. Obra formalmente muy diversa y dos principales preocupaciones: lo femenino y lo trascendente» (Maura, 2013:64).

Por medio de esta nueva forma de escribir y de escribirse, Lispector se libera como nos lo deja saber en su obra: «Aventura de la libertad peligrosa (...) ¿Libertad?, es mi último refugio, me he obligado a la libertad y la soporto no como un don sino con heroísmo: soy heroicamente libre (...), construyo algo fuera de mí y de ti, ésta es mi libertad, que lleva a la muerte» (Lispector, 2016:20, 17).

En la obra clarispectiana, esa dualidad de vida/muerte es percibida, se trata de discusiones filosóficas muy antiguas que nunca han pasado de moda; «mantenemos este secreto en silencio para esconder que cada instante es mortal» (Lispector, 2016:168), pero refleja ese espíritu que se busca, que se libera. Es como si la muerte hubiera interrumpido el pensamiento, pero la vida la salva, el agua de la que bebe para sobrevivir es el arte:

El agua que brota de la fuente de un jardín maduro de perfumes, jardín y sombras que invento ya y ahora y que son el medio concreto de hablar en este mi instante de vida. Mi estado es el jardín con agua que fluye. Al describirlo intento mezclar palabras para que el tiempo se cumpla. Lo que te digo tiene que ser leído rápidamente, como cuando se mira (Lispector, 2016:18).

Un ser libre no tiene limitaciones ni vive en la mentira porque la verdad se da mediante la ficción: «No quiero tener la terrible limitación de quien vive sólo de lo que puede tener sentido. Yo no: lo que quiero es una verdad inventada» (Lispector, 2016:21). Lispector le da una utilidad a su escritura: «No, todo esto no sucede en la realidad sino en el dominio de... ¿de un arte?, sí, de un artificio a

través del cual surge una realidad delicadísima que pasa a existir en mí: la trasfiguración ha sucedido (...) pero las verdades no tienen palabras» (Lispector, 2016:26, 100).

Esa verdad se revela mediante la palabra y su silencio, mediante el arte de esa palabra, de la pintura, de la música y del cuerpo, Clarice señala:

Mi pintura no tiene palabras: está más allá del pensamiento. En ese terreno del se es soy puro éxtasis cristalino. Se es. Me soy. Tú te eres (...). Escúchame, escucha mi silencio. Lo que digo nunca es lo que digo sino otra cosa. Cuando digo «aguas abundantes» estoy hablando de la fuerza del cuerpo en las aguas del mundo. Capta esa otra cosa de la que en realidad hablo porque yo misma no puedo. Lee la energía que está en mi silencio. Ah, tengo miedo de Dios y de su silencio (...). ¿Qué canta la naturaleza? La propia palabra final que nunca será más yo (Lispector, 2016: 44, 46, 71).

Clarice Lispector, como lo muestra a través de su obra, busca una identidad, ya no la judía o la migrante sino la humana, aquella que es como un espejo, mediante este espejo podemos vernos y sentir que no nos hemos perdido:

Dura agua que es el espejo (...) campo de silencios y silencios. Y apenas puedo hablar de tanto silencio desdoblado en otros (...) ¿no usar palabras es perder la identidad? ¿Es perderse en las esenciales tinieblas? (...) no se puede andar desnudo ni de cuerpo ni de espíritu (...) me miras y me amas. No, tú te miras y te amas. Es lo correcto. Lo que te escribo continúa y estoy hechizada (Lispector, 2016:152, 139, 191).

Con ese hechizamiento que señala Clarice Lispector, refiriéndose al uso del lenguaje, es como le es posible hablar y callar en sus obras, es con esa nueva mirada que ya señalamos. Govrenatori explica: «Una doble mirada: la crítica, a veces oblicua, irónica o enfática, en su denuncia de los silencios de las voces que no llegan a

la escritura y la *constructiva*, que estructura otra mirada sobre los discursos oficiales» (2013:16).

Con esa ironía que la caracteriza, Lispector señala esa dicotomía de la vida y la muerte:

Renuncio a tener un significado, y entonces un dulce y doloroso quebranto se apodera de mí (...) te escribo una onomatopeya, una convulsión del lenguaje. Te transmito no una historia sino sólo palabras que vienen del sonido (...) pero la palabra más importante de la lengua tiene sólo dos letras: es. Es (...). El sol es la tensión mágica del silencio (...) estoy preparada para el silencio grande de la muerte. Voy a dormir (Lispector, 2016:37, 40, 41, 73, 85).

Conclusión

Clarice Lispector utiliza la *ironía* y la *reticencia* y aun la *sinestesia*, no sólo desde la literatura sino desde la filosofía, para dejar «huella» de su pensamiento ya no enfrascado en antiguas tradiciones donde la mujer debe callar: «Escribo con signos que son más gesto que voz» (Lispector, 2016:33). No guarda silencio para «verse mejor», ella no es mejor por callar sino por hablar, por dibujarse a través del arte. En eso radica su perspectiva femenina, en desarrollar una «mirada escrutadora» que no sólo se piensa a sí misma sino que se «pondera, se refleja, se siente y se asimila en el imperioso territorio de la mente». Como declara: «Consigo con las palabras una orgiástica belleza confusa» (Lispector, 2016:31). Ella se «construye y deconstruye» en «las palabras enhebradas» que cobran vida en «el propio discurso» (Lispector, 2016:156), y es mediante el arte como se puede trascender. Enuncia el silencio para hablar, «mientras tanto el tiempo es lo que dura un pensamiento» (Lispector, 2016:30), un pensamiento de vida.

La escritura es pensamiento, es palabra para hacernos saber que está presente, que la inspiración para crear también puede

proceder de un cerebro femenino. Lispector señala: «Yo, que estoy enferma de condición humana (...) me revelo, no quiero seguir siendo humana» (2016:185). Ella misma se da voz, se dibuja, se pone en un libro pautado porque los silencios significan y marcan melodías. Su es como el riachuelo que hace ruido al bajar de la montaña y regar la tierra con el agua que es el comienzo y el final de la vida.

Referencias

- Ballart, Pere (1994), *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Beristáin, Helena (1997), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- Both, C. Wayne (1989), *Retórica de la ironía*, España, Taurus.
- Cixous, Hélène (2013), «Clarice Lispector foreword», en Clarice Lispector, *The stream of life*, pp. IX-XXV, en <https://es.scribd.com/doc/139347015/Stream-of-Life-Preface-Cixous>
- Gervitz, Gloria (2001), *Clarice Lispector*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Governatori, Rossana (2013), «Identidad y escritura en crónicas de mujeres latinoamericanas: Clarice Lispector», *Espéculo/Revista de Estudios Literarios* (51), pp. 101-118.
- Grésillon, Almuth (2013), «La crítica genética: orígenes y perspectivas», *Lo que los archivos cuentan* (2), pp. 75-85.
- Grupo M (1987), *Retórica general*, Barcelona, Paidós.
- Hodgart, J.C. (1969), *La sátira*, Madrid, Guadarrama.
- Lausberg, Heinrich (1991), *Manual de retórica literaria* (tomo II), Madrid, Gredos.
- Lispector, Clarice (2016), *Agua viva* (formato digital), Madrid, Siruela.
- Maura, Antonio (2013), «Agua viva: representación del paraíso y del caos», *Espéculo/Revista de Estudios Literarios* (51), pp. 59-65.
- _____ (2015), «Clarice Lispector, el íntimo suspiro de la vida», *Cuadernos Hispanoamericanos* (469-470), pp. 264-268, en <http://www>.

cervantesvirtual.com/obra/clarice-lispector-el-intimo-suspiro-de-la-vida/

Mortara Garavelli, Bice (2015), *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.

Moser, Benjamin (2017), *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector*, Madrid, Siruela.

Navarro, Jesús María (2008), *Diccionario de figuras retóricas*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas.

Ortega y Gasset, José (1992), *La deshumanización del arte*, México, Porrúa.

Ospina, Galia (1997), «Clarice Lispector: una flecha atravesando el vacío», *Cuadernos de Literatura*, 3(6), pp. 106-111.

Perelman, Chaïm, y L. Olbrechts-Tyteca (1994), *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos.

Rivera-Rodas, Óscar (2001), *La modernidad y la retórica del silenciarse*, México, Universidad Veracruzana.

Rodríguez, Emir (2013), «Clarice Lispector en sus libros y en mi recuerdo», *Espéculo/Revista de Estudios Literarios* (51), pp. 231-238.

Urdanibia, Iñaki (2011), «Lo narrativo en la posmodernidad», en G. Vattimo et al., *En torno a la modernidad*, Madrid, Anthropos, pp. 41-75.

Vattimo, G. et al. (2011), «¿Posmodernidad: una sociedad transparente?», en *En torno a la posmodernidad*, Madrid, Anthropos, pp. 9-19.

El viacrucis de ser mujer: pasión y ciclo de vida en Clarice Lispector

Luciana Namorato

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

Elizabeth Bishop

Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder?

Clarice Lispector

Clarice Lispector figura actualmente entre los escritores de lengua portuguesa más reconocidos, al lado de nombres de escritores brasileños como Machado de Assis y Paulo Coelho, y del portugués José Saramago. Nada más en vida, Clarice publicó siete novelas, ocho antologías de cuentos, tres libros para niños, y dos volúmenes de entrevista, además de centenas de crónicas. Su obra crecería mucho más con las varias publicaciones póstumas, incluyendo *Un soplo de vida*, de 1978, y la colección de crónicas *Descubrimientos*, de 1984. Clarice es, sin duda, la escritora brasileña más conocida, tanto dentro como fuera de Brasil.

Sin embargo, no fue así durante su vida. Los críticos literarios citaban su supuesto hermetismo como la causa de su impopularidad

entre los lectores. A esta crítica, Clarice, bajo la voz de un personaje, respondió: «¿Soy complicada? ¡No, yo soy simple como Bach!» (Lispector, 1999:143, mi traducción). El reconocimiento de esta talentosa escritora en su propio país coincide con el descubrimiento de su obra por la crítica francesa Hélène Cixous, que, en los 1970, recorre la obra de Clarice para ilustrar el concepto de *écriture féminine*, o escritura femenina.¹ Según Cixous:

Clarice era lo que Kafka habría sido si hubiera sido mujer, o lo que Rilke habría sido si fuera una judía brasileña. O lo que el poeta francés Rimbaud habría sido, si él hubiera sido madre y hubiera llegado a los cincuenta años. O lo que habría sido Heidegger, si él dejara de ser alemán (1991:132, mi traducción).

En el año de la muerte de Clarice, en 1977, ella ya era una figura mítica. Su aura enigmática se resume muy bien en el comentario del traductor norteamericano Gregory Rabassa, que describe a Clarice como una persona rara, que se parecía a Marlene Dietrich y escribía como Virginia Woolf (Moser, 2009:2). La biografía de Benjamin Moser, *Why this world: a biography of Clarice Lispector*, fue publicada por primera vez en el 2009 por Oxford University Press. Traducida al español por Cristina Sánchez-Andrade y publicada en 2017 por la editora Siruela, con el título *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector*, este estudio contribuyó para renovar el interés en la obra de Clarice en los países de habla inglesa y española.

Tomo, aquí, el título de la sexta novela de Clarice, *Aprendizaje o el libro de los placeres*, publicada en 1969, como lectura llave para su obra. Su prosa conduce al lector por una especie de viaje educativo sobre lo que significa ser humano. Es decir, por un aprendizaje del sentimiento intenso, o de la pasión. La pasión en su doble sentido

¹ En su ensayo «Clarice Lispector o la introspección», la novelista y traductora uruguaya Cristina Peri Rossi entiende la introspección clariceana como un rasgo propio de la escritura femenina.

de adoración y martirio, de exaltación y tormento. En la obra de Clarice, uno se encuentra principalmente con el sexo femenino en sus varias edades: niñas, jóvenes, mujeres y ancianas. Mi enfoque es la pasión de la mujer, su caminar por las varias estaciones, su viacrucis, que también es el viacrucis del ser humano. Como la misma escritora recuerda, en el cuento «Viacrucis», «padecer el viacrucis. Todos lo padecen» (Lispector, 2002:316).

En su libro *The social construction of what?*, el filósofo Ian Hacking afirma que un constructo social, para que valga la pena estudiarlo, debe ser dado por hecho y parecer inevitable (1999:12). Cuando se piensa en el concepto de la edad, nuestra primera reacción es con frecuencia argumentar que el envejecimiento no *parece* inevitable, sino que *es* inevitable. Como recuerda Margaret Morganroth Gullette, es cierto que no podemos ignorar el componente temporal e imparable del pasar de los años (2004:105).² Pero, también se puede imaginar que la próxima proposición provocadora de los estudios sobre el envejecimiento debe ser que «una persona envejece mucho más por su cultura que por sus cromosomas» (Gullette, 2004:101, mi traducción). El objetivo de los estudios sobre la edad es desvelar cómo las diversas etapas de la vida son representadas en nuestro entorno; es describir cómo algunas ideas son dadas por hecho y son transmitidas e interpretadas como naturales, cuando, en realidad, son productos de «eventos históricos, fuerzas sociales, y de la ideología» (Hacking, 1999:2, mi traducción). La consciencia de que el concepto de envejecimiento, así como las imágenes de las diferentes edades, son construcciones sociales, les permiten a los individuos reconocer los efectos, ya sean negativos o positivos, de esas ideas sobre ellos.

² Gullette describe, en *Aged by culture*, las dificultades de comprender el concepto de envejecimiento como una construcción cultural, y afirma: «La edad no es una condición esencial simple como masculino/femenino, o blanco/negro (moreno, rojo), consideradas como definidas desde el nacimiento. La edad debe ser la construcción vinculada al cuerpo más difícil de cuestionar, porque dos de sus propiedades, el cambio y la continuidad, parecen inevitables y, sin embargo, cuando se consideran en conjunto, son contradictorias» (2004:107, mi traducción).

Nosotros podemos hasta discordar de cuánto el concepto de la edad depende de una determinada cultura. Sin embargo, creo que todos podemos estar de acuerdo en que todas las asociaciones que hacemos, como sociedad, con las diferentes edades y los significados que le prestamos al proceso de envejecer son, sin duda, una construcción social. Para aludir solamente a dos ejemplos: 1. El concepto de la infancia es una novedad de la edad moderna (Ariès, 1962; Pollock, 1983). 2. El concepto de la vejez, o su rechazo, es una obsesión de nuestro siglo: mientras la industria de la belleza nos presenta el envejecimiento como un proceso que hay que atenuar a toda costa, miles de libros son publicados en torno al buen envejecimiento, sugiriendo que el envejecimiento y el bienestar son mutuamente excluyentes. Es difícil resistirse y no reproducir, por ejemplo, las narrativas de la decadencia tan enraizadas y asociadas al envejecimiento en la sociedad occidental de nuestros días (Gullette, 1997). Esta narrativa representa el envejecimiento como una inevitable trayectoria natural descendente de deterioro físico, y lo presenta como «una tragedia de acumulación de déficits, disminución de reservas y deterioro de la atracción y de la fuerza: nada menos que el fin» (Randall y McKim, 2008:4, mi traducción). Como subraya Gullette, cuando uno aprende a contar la historia del pasaje del tiempo como decadencia, uno pierde su poder doblemente: el poder de crear su propia narrativa, y el poder de compartirla públicamente (2004).

Las diferentes edades, sin duda, tienen para nosotros significados, asociaciones y simbologías distintas. Por consiguiente, los efectos del pasar de los años sobre nuestros deseos, ambiciones y planes de vida podrían ser también diferentes de lo que hoy es considerado normal o esperado. Este ensayo es sólo una pequeña visualización del rico universo de la obra de Clarice Lispector. Es una invitación para que nos sumerjamos en la obra de esta escritora, y también para que estemos más atentos al concepto de las edades como una construcción social. Cuando se trata de la infancia, de

la edad adulta y de la vejez, Clarice es, por un lado, astuta; por otro lado, ingenua. Algunas veces, ella repite los estereotipos comúnmente asociados a las varias etapas de la vida; otras veces, Clarice le mueve el tapete al lector al frustrar sus expectativas con relación a un personaje de determinada edad.

La interrogación por detrás de mi investigación es la misma que guía a la mayoría de los estudios sobre la edad: ¿qué tiene que ver el concepto de edad exactamente con eso?, me pregunto al escribir este ensayo. O, ¿cómo las diferentes edades son asociadas, o no, a los temas que son entrañables para Clarice Lispector, como el concepto de placer, responsabilidad social y autorrealización? En este vistazo sobre la obra de esta autora, transitaremos, a través de ejemplos breves, por su representación de la infancia,³ de la edad adulta y de la vejez.⁴

Comencemos por sus imágenes de la niñez. Como Nilson Diniz observa en *Perto do coração criança. Imagens da infância em Clarice Lispector*, la escritora brasileña presenta al lector muchas caras de la infancia: la niñez aparece en su obra como «el espacio de la transgresión, el espacio de la libertad, el espacio de la inventiva, el espacio de las intensidades, el espacio del sadismo, el espacio de la perversión, el espacio del amor, el espacio de la alegría» (2006:204, mi traducción). En este análisis, examinaremos la representación de la niñez en dos cuentos de la autora: «Los desastres de Sofía» y «La legión extranjera».

El cuento «Los desastres de Sofía», publicado por primera vez en la colección *La legión extranjera*, de 1964, tiene como protagonista y narradora a Sofía. Quien narra es la Sofía adulta, que recuerda

³ En *Literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*, Francisco Aurélio Ribeiro examina las representaciones de la edad adulta y de la niñez, así como del universo femenino, en cuatro obras infanto-juveniles de la autora: *El misterio del conejo que sabía pensar* (1967), *La mujer que mató a los peces* (1968), *La vida íntima de Laura* (1973), y *Casi de verdad* (1978). Para más detalles sobre la obra infanto-juvenil de Clarice, véase el ensayo «Clarice Lispector para crianças», de Sonia Monnerat Barbosa.

⁴ En *Clarice Lispector: Des/fiando as teias da paixão*, Maria José Somerlate Barbosa analiza cuestiones de género, clase social, raza y edad en las novelas y cuentos de Clarice Lispector.

la época en que era una niña preadolescente, de unos diez o doce años, y tenía como pasatiempo predilecto desobedecer y desafiar a su profesor. Como la protagonista Joana, de la novela *Cerca del corazón salvaje* (1943), Sofía es descrita como una niña precoz e insubordinada, y sufre de una culpa ancestral (Barbosa, 2001). ¿Y por qué la niña se sentía tan atraída por su profesor? Como explica la narradora, no era por amor, sino «por la controlada impaciencia que tenía en enseñarnos, y que, ofendida, yo había adivinado» (Lispector, 2002:153). Silencioso, el profesor le comunicaba a la niña las sensaciones de duda, falta de control y la ausencia de valentía. En las palabras de la narradora, él despertaba en la niña «la cólera de quien todavía no fue cobarde y ve a un hombre fuerte de hombros tan cargados» (Lispector, 2002:153). Sofía se rebela delante de lo que ella percibe como un desperdicio de la fuerza física y mental del profesor —su tamaño de hombre adulto, su papel influyente de guía e instructor. El profesor titubea y gaguea frente a la mirada confrontadora de la niña, y se irrita con sus malas crianzas frecuentes. En la perspectiva de la Sofía niña, el hombre adulto es aquel que tiene valentía y discernimiento; es quien corrige y es capaz de amoldar o arreglar a un niño. La infancia, al mismo tiempo, es vista por la niña protagonista como una época de dudas y errores. Como consecuencia, el encuentro entre la niña y el hombre adulto sería una oportunidad de aprendizaje realizado a través de la intervención del adulto. Para la pequeña Sofía, la edad adulta es sinónimo de mejoría intelectual y moral, y carga la promesa de un bienestar venidero.

El cuento revela la impaciencia y la irritación de la pequeña Sofía al ver sus expectativas frustradas en relación con el adulto. Delante de la cobardía y la tristeza del maestro, la niña se siente poderosa y superior al principio, únicamente para en seguida experimentar la piedad, sentimiento que la incomoda extremadamente. En sus palabras, «me irritaba que él obligase a una porquería de chica a comprender a un hombre» (Lispector, 2002:158). Sofía provoca al profesor constantemente. Su objetivo es incitar en él la furia, y así

conseguir que él corrija sus errores. En las palabras de la narradora, «haber nacido era algo lleno de errores que corregir» (Lispector, 2002:156). Sofía atribuye su papel malo y peligroso a su voracidad por una vida real, o sea, a su deseo de adentrarse en la vida adulta según lo que imaginaba la niña. De acuerdo con lo que sus reflexiones sugieren, esa vida real consistiría en una vida de fuerza y de certezas, libre de dudas y debilidades.

El profesor le comunica a la niña su desamparo al parecerle constantemente triste, débil y feo. Además, en un día memorable, el profesor sorprende a Sofía al elogiarle su capacidad creativa. Para Sofía, este elogio del profesor es prueba de la ignorancia y de la debilidad del hombre. En este día memorable, el profesor había anunciado que les contaría a los alumnos una historia, y que ellos tendrían que escribir una composición basada en la narración. La historia que él cuenta es la siguiente:

Un hombre muy pobre soñó que había descubierto un tesoro y se había vuelto muy rico; al despertar, había arreglado sus cosas y salido en busca del tesoro; anduvo por el mundo entero y continuaba sin encontrar el tesoro; cansado, volvió a su pobre, pobre casita, y como no tenía qué comer, había comenzado a plantar en su pobre huerto; había plantado tanto, había recogido tanto, comenzó a vender tanto que terminó volviéndose muy rico (Lispector, 2002:157-158).

Sofía escucha la historia con desprecio y escribe una redacción de un modo medio desdeñoso, medio insolente. En sus palabras, ella había escrito algo sobre el tesoro que se oculta, que está donde menos se espera, que sólo falta descubrir; «creo que hablé de huertos sucios con tesoros», añade la joven protagonista (Lispector, 2002:159).

Probablemente lo que el profesor quería dejar implícito es que el trabajo arduo era el único modo de llegar a tener fortuna. No obstante, Sofía acogería una moraleja opuesta, concluyendo que el ocio, más que el trabajo, le daría al ser humano grandes recompensas.

Para su enorme sorpresa, su interpretación oblicua agrada al profesor. Él no responde de forma negativa a su travesura, o sea, a su lectura rápida y superficial, desdeñosa y desafiadora de la historia que el profesor cuenta. Sofía experimenta lo que ella denomina la primera vergüenza real de su vida. Ella baja los ojos y resiente la irresponsabilidad de no avisarle al profesor sobre el engaño. Como ella se justifica, «me faltaba el coraje de desilusionarlo (...)». Él parecía un mendigo que agradeciera el plato de comida sin advertir que le habían dado carne en mal estado» (Lispector, 2002:165).

En el cuento, la niña Sofía descubre por fin que tenía una imagen imprecisa de la edad adulta. El profesor no sólo carece de seguridad y de valentía; él también se rehúsa a ser el propietario del saber, lo que se comprueba en la escena en que él expresa gran admiración por la sabiduría de la niña. Las aventuras, o los desastres de Sofía no terminan según ella los había planificado. En vez de provocar rabia en el profesor, y así devolverle la fuerza, las provocaciones de Sofía desencadenan admiración. «¿Qué es lo que quería de mí?», se pregunta Sofía, viendo alterados los papeles del maestro y la discípula (Lispector, 2002:163).

En el cuento, el profesor invierte la práctica común del adulto: engañar al niño con historias fantásticas. Aquí es la niña quien engaña al adulto. Al admirar la redacción de Sofía, el profesor deshace en ella la esperanza de un día crecer y ver arreglada su «sucua alma infantil» (Lispector, 2002:166), o sea, de perfeccionarse. En las palabras de Sofía, «he aquí que todo lo que en mí era malo, servía a Dios y a los hombres. Todo lo que en mí era malo era mi tesoro» (Lispector, 2002:168). Sofía se equivocó al creer que el camino a la edad adulta equivalía a lo correcto o al perfeccionamiento. Según resume la Sofía adulta, el profesor «mataba en mí por primera vez mi fe en los adultos: también él, un hombre, creía como yo en las grandes mentiras...» (Lispector, 2002:166).

Todavía dentro de nuestras reflexiones sobre el ser niña, vale la pena visitar muy brevemente el cuento «La legión extranjera», de la

misma compilación. En este texto, Ofelia tiene apenas ocho años. En tono resentido, la niña tenía una opinión formada con respecto a todo y estaba siempre lista para aconsejar a su amiga, la narradora del cuento, mujer adulta y madre de cuatro hijos pequeños. Ofelia es la niña arrogante, que cree saberlo todo, y que todo el tiempo intenta corregir o perfeccionar a la mujer adulta. Como describe la narradora en primera persona,

Todo lo que yo hacía era un poco equivocado, en su opinión... decía que en su opinión yo no criaba bien a los chicos; pues a los chicos, cuando se les da la mano, quieren subirse a la cabeza. El plátano no se mezcla con la leche. Mata. Pero claro que usted hace lo que quiere; cada uno sabe lo suyo. Ya no era hora de estar en bata; su madre se cambiaba de ropa en cuanto salía de la cama, pero cada uno termina llevando la vida que quiere (Lispector, 2002:239).

Ofelia enfatiza sus certezas y proyecta una imagen de sabiduría, diferente al personaje de Sofía, que parece invertir en sus propios errores y transformarlos en provocaciones. No obstante, las dos niñas parecen querer la misma cosa: ellas ponen a prueba los límites de la paciencia del adulto como una forma de suplicar por los límites. Tanto Sofía como Ofelia parecen querer ser salvadas de las dudas y de las incertezas que marcan la niñez. Infelizmente, dudas e incertezas semejantes marcan la edad adulta. Al refugiarse en la compañía de los adultos, tanto Sofía como Ofelia no consiguen salvarse de las dudas que dan sentido a su experiencia.

Mientras Sofía es llevada a reconocer la imperfección que redondea las decisiones tomadas por los adultos, Ofelia a su vez afronta la ignorancia de los adultos frente a los sentimientos, frente a la falta de sabiduría y el modo de expresar el amor. En la escena clave del cuento, durante una de las visitas de Ofelia a la narradora, mujer adulta, la niña se ve deslumbrada con un pollito, mascota de la casa. La niña juega con el animal apasionadamente. Luego, se va a su

casa. Sin embargo, cuando la narradora vuelve a la cocina, donde se encontraba el animal, ella lo encuentra muerto. La pequeña Ofelia había matado el objeto de su amor. Las palabras de la narradora, dirigidas a la ya ausente Ofelia, resaltan la ignorancia compartida de la niña y de la mujer en cuanto a lo que se refiere a amar: «¡Oh, no te asustes mucho!; a veces uno mata por amor (...). Uno no ama bien» (Lispector, 2002:249). El recuerdo de la pequeña Ofelia lleva a la narradora adulta a reflexionar sobre sus sentimientos: «Intenté (...) acordarme de cómo es el amor. Abrí la boca, iba a decirles la verdad: no sé cómo» (Lispector, 2002:237). En este cuento la mujer de la casa es «el granero», como la misma protagonista se define. Ella es una mujer entre los cuatro hijos hombres y el marido, y no sabe amar. ¿Quién, entonces, sabría?

La mujer, madre y narradora del cuento «La legión extranjera» nos conduce ahora a otras dos mujeres adultas, también personajes de Clarice. Comencemos con «Amor», de *Lazos de familia*, compilación publicada por primera vez en 1960. En este cuento, la edad adulta es retratada como el periodo en que se agudizan las preguntas relacionadas a los objetivos de la vida. La protagonista, Ana, mujer, esposa y madre se enfrenta con su duda de cómo vivir una vida que valga la pena. En su búsqueda de respuestas, la cuestión social se junta con la cuestión existencial.

«Amor» figura entre los cuentos más conocidos, estudiados y citados de Clarice. En él, Ana es una mujer dedicada al cuidado de la familia. Ana decora la casa, cose, cocina y mantiene los muebles siempre limpios. Sus tareas de esposa y madre, a diario renovadas, la salvan de reflexionar acerca de sus decisiones. Con la excepción, claro está, del momento que ella describe como «cierta hora de la tarde», la hora más peligrosa, cuando ni los hijos, ni la casa necesitaban de su atención, y Ana se inquietaba (Lispector, 2002:44). «Amor» es con frecuencia citado por causa del recurso de la epifanía, o sea, una revelación manifestada a partir de algo inesperado. En el cuento, Ana, sentada en el tranvía, vislumbra a

un ciego mascando chicle. La visión le despierta una mezcla de horror y piedad, y la lleva a reexaminar sus decisiones. La edad adulta se nos presenta, en este cuento, como sinónimo de aceptación resignada y de la ausencia de emociones extremas. De hecho, como sugiere el siguiente fragmento, prevalece, en la edad adulta, una especie de anestesia de las emociones. «Por caminos torcidos, [Ana] había venido a caer en un destino de mujer, con la sorpresa de caer en él como si ella lo hubiera inventado» (Lispector, 2002:45). Ana mira su vida antes de ser esposa y madre, y no se reconoce. «Su juventud anterior le parecía tan extraña como una enfermedad de vida», afirma la narradora (Lispector, 2002:45). La Ana del presente había emergido de su juventud para descubrir que también sin la felicidad se vivía. La vida de Ana antes de la edad adulta estaría, así, por siempre fuera de su alcance; estaba arrinconada en el pasado su «exaltación perturbada a la que tantas veces había confundido con una insoportable felicidad» (Lispector, 2002:45). A cambio de ello, la Ana adulta había creado una vida, en sus palabras, «comprensible, una vida de adulto» (Lispector, 2002:30). Este cuento, como en varios otros de Clarice en los que figura una protagonista mujer, sugiere la renuncia a la felicidad —así como a cualquier otra emoción extrema. Esta renuncia está presentada como consecuencia de la entrada de la mujer a la vida adulta, y está también íntimamente relacionada al sexo femenino. Ser adulto mitigaría las sensaciones y anestesiaría los placeres; ser mujer, madre y esposa intensificaría esta condena.

Frente al ciego mascando chicle, Ana se ve con el corazón lleno de pasión. Su pasión es una mezcla de piedad con asco: es el deseo de proteger al ciego, indefenso, mezclado con la repulsión por lo extraño de su boca que se mueve, de lo inusitado de la masticación que hacía que el ciego «pareciera sonreír y de pronto dejar de sonreír, sonreír y dejar de sonreír» (Lispector, 2002:46). Ana experimenta, entonces, una vez más lo radical de sus sensaciones, que sólo le restaban como memorias distantes de las sensaciones extremas de su juventud. En

el tranvía delante del ciego, Ana vive un periodo excepcional, fuera de las ataduras del día a día y su monotonía, del tono uniforme, siempre constante y casi imperceptible de las emociones de la vida adulta. Ella escucha el llamado del asombro, de la belleza, de la pasión... El corazón de Ana se llena con la peor voluntad de vivir, y la protagonista se cuestiona: «¿Qué haría en el caso de seguir la llamada del ciego? Iría sola (...). Había lugares pobres y ricos que necesitaban de ella. Ella precisaba de ellos» (Lispector, 2002:51).

En los dos cuentos analizados anteriormente, el lector descubre que en la edad adulta todavía se desconoce, se titubea y se aprende. En «Amor», Clarice insinúa que la ausencia de felicidad, o la monotonía de las sensaciones, es una marca recurrente de la vida adulta. Sin embargo, no se trata de una condena irreversible. Ana puede experimentar todavía el vértigo de la bondad; ella puede todavía oír el llamado. Y puede, también, está claro, una vez más, rechazarlo.

«Amor» concluye con la protagonista peinándose delante del espejo. Al renovar su compromiso con la rutina diaria, Ana abdica el llamado del mundo, que es, en este cuento, al mismo tiempo un llamado existencial y social. Los lugares pobres y ricos necesitaban a Ana: de su atención y ayuda; pero ella también los necesitaba: de la energía que resulta de la dedicación a una causa en la que se cree. La decisión de atender o no al llamado es presentada en este cuento como una elección inevitable de la edad adulta, que puede revertirse en cualquier momento, independientemente de las limitaciones impuestas a los individuos por causa de su sexo o género.

Para concluir estas breves reflexiones sobre la imagen de la mujer de edad adulta en la obra de Clarice Lispector, recurro ahora al cuento «La bella y la bestia o La herida demasiado grande», del libro *La bella y la bestia*, de 1979. El nombre completo, así como la edad exacta de la protagonista, es, en este caso, revelado: se trata de Carla de Sousa e Santos, una señora joven de 35 años, casada y con tres hijos. En la salida del salón de belleza, mientras espera a su chófer, Carla se topa con un mendigo: un hombre sin una pierna,

que le pide dinero. El mendigo, con su pierna ausente, equivale al título alternativo del cuento, «La bella y la bestia o *La herida demasiado grande*». Delante de la carencia, sale a relucir el vacío de la vida adulta de Carla. La mujer adulta es la incapaz; es la que se ocupa con frivolidades para evitar lo incómodo de las problemáticas más fundamentales. Como se observa en el cuento:

De repente, de repente todo paró. Los ómnibus pararon, los coches pararon, los relojes pararon, las personas en la calle se inmovilizaron, sólo su corazón latía, ¿y para qué?

De repente vio que no sabía dirigir el mundo. Era una incapaz, con los cabellos negros y las uñas largas y rojas (Lispector, 2002:522).

La Carla adolescente, en sus propias palabras «muy sensible», había sido sustituida por la mujer desconectada de todo y de todos. La visión de la gran herida física y metafórica que el mendigo representa la lanza contra el mundo: «¡¡¡El mundo gri-ta-ba!!! Por la boca desdentada de este hombre» (Lispector, 2002:523). Así como en el cuento «Amor», los dilemas existenciales de la protagonista de «La bella y la bestia» no pueden ser completamente separados de la cuestión social. Como el narrador describe, Carla de Sousa e Santos, asustada por los gritos enormes del hombre, comienza a sudar frío. La pregunta que se hace, sobre quién era ella, no puede desligarse de la toma de consciencia de la protagonista «de que hasta ahora había fingido que no existían quienes pasan hambre» (Lispector, 2002:525).

En este cuento, el encuentro de la mujer de clase alta, maquillada y bien peinada, con un mendigo desprovisto de una parte esencial de su cuerpo, desenmascara un encuentro de iguales. Clarice sugiere, de esta forma, que el acceso a los bienes, servicios y educación por parte de Carla es solamente un disfraz frágil y temporero de la gran herida, o del gran vacío, que marca la vida humana. La mujer de la alta sociedad es tan impotente como el mendigo. En las palabras de la protagonista, «[t]uvo ganas de decir: mire, hombre,

yo también soy una pobre-miserable, la única diferencia es que soy rica» (Lispector, 2002:527). La mujer adulta, en este cuento, aparece descrita como alguien que cambió la posibilidad de experimentar y arriesgar, o sea, de vivir plenamente, por la comodidad y por la seguridad material. Otra vez, la tentación de la descubierta de lo nuevo o diferente por parte de la mujer adulta, de clase media alta, esposa y madre, se ve frustrada. Al final del cuento, Carla lamenta el no haber preguntado el nombre del mendigo. No obstante, lo que llama la atención del lector es la frase, entre paréntesis, que antecede la conclusión del cuento, y que revela que Carla ya se encontraba «[e]n el asiento del coche con aire acondicionado», o sea, que ya se encontraba protegida del peligro de vivir (Lispector, 2002:528). En la cuentística de Clarice, la edad adulta no solamente fracasa en municiar a la mujer de seguridad o sabiduría; la misma también coincide con el abandono de las causas anteriormentepreciadas para ella, así como la renuncia de la búsqueda por las experiencias alternas tan codiciadas en la juventud.

Veamos ahora algunos retratos de la vejez propuestos por Clarice. En sus cuentos, los narradores jóvenes anuncian: «[T]enía ochenta y un años de edad» («Ruidos de pasos», Lispector, 2002:333), o «[p]odría tener unos sesenta años» («La cena», Lispector, 2002:106), o «[e]ra una vieja flaquita» («Viaje a Petrópolis», Lispector, 2002:202), o «[y]a anda en los setenta años» («Las artimañas de doña Frozina», Lispector, 2002:417). Por medio de los protagonistas ancianos, Clarice pone en duda la relación directa entre el cúmulo de experiencias y el fin de la búsqueda de respuestas, que marcaría la infancia y la edad adulta.

En el cuento «Ruido de pasos», de *El viacrucis del cuerpo*, de 1974, el deseo, el nerviosismo y la incomodidad de la protagonista de ochenta y un años contrastan con la imagen de la mujer anciana, tranquila, sabia y asexual que perdura en el imaginario popular. Esa construcción cultural de la vejez es transmitida al lector también por medio de la voz narrativa, que presenta a doña Cándida como una excepción, y no como parte de la regla. Después de describir

a la protagonista como alguien que tenía «el deseo irresistible de vivir», el narrador revela su asombro al afirmar: «[P]ues ocurrió con doña Cándida Raposo que el deseo de placer no había pasado». La propia Cándida se rebela contra la insistencia del deseo y exclama, en respuesta a la explicación del médico que el deseo nunca pasa: «—Pero ¡esto es el infierno!» (Lispector, 2002:333).

Por otra parte, en el cuento «Viaje a Petrópolis», del volumen *La legión extranjera*, Margarita es una anciana «flaquita», «dulce y obstinada» (Lispector, 2002:202). El narrador describe a Margarita, apodada Muchachita, como una «vieja misteriosa», como si se sugiriera que los dos calificativos son mutuamente exclusivos. El narrador describe el día a día de Muchachita: «Se levantaba de madrugada, arreglaba su cama de enano y disparaba ligera como si la casa se estuviera quemando. Nadie sabía por dónde andaba. Un día, una de las chicas de la casa le preguntó qué andaba haciendo. Respondió con una sonrisa gentil: —Paseando» (Lispector, 2002:203). Los personajes más jóvenes permanecen ajenos al rechazo de Muchachita a los estereotipos de la vejez. Ellos prefieren rechazar su comportamiento y tomarlo como señal de deterioro mental o de meros caprichos de la vieja señora.

El anciano es presentado como una fuente posible de revelaciones sobre la vida en el cuento «La cena», de la recopilación *Lazos de familia*. En este texto, el narrador observa a un señor en un restaurante y se sorprende con la voracidad con el que este se alimenta, «masticando pan con vigor, mecánicamente, los dos puños cerrados sobre la mesa», «sorpresivamente daba vueltas a la carne de un lado para otro, (...) mostrando la punta de la lengua» (Lispector, 2002:106). El narrador cree que el sexagenario está comunicándole una lección por medio de los gestos violentos con los que come. Al principio, él ignora la posibilidad de que la voracidad de ese hombre sea un simple síntoma de su hambre y la interpreta como fruto de una sabiduría extraída de una larga vida, repleta de sufrimientos y decepciones. Para el joven narrador, el hombre al que él vigila es o un «viejo devorador de criaturas» o un «patriarca (...) llorando

por dentro» (Lispector, 2002:109). Pero, al final, el narrador necesita considerar la posibilidad de que la voracidad del hombre es un mero resultado de su hambre o del placer de comer.

En el desenlace de «La cena», el narrador, incomodado con el placer con el cual el sexagenario devora su comida, se desahoga: «Cuando me traicionaron o me asesinaron, cuando alguien se fue para siempre, cuando perdí lo mejor que me quedaba, o cuando supe que iba a morir... Yo no como» (Lispector, 2002:110). Está claro que el narrador del cuento esperaba ser testigo de una sabiduría derivada del pasar del tiempo, y se decepciona al no presenciar dicha sabiduría. En su lugar, él asiste a la celebración de los placeres de la vida, al saboreo de un pedazo de carne grande.

Como vimos, la relación de Clarice con las edades diferentes, y con los símbolos que cada una de ellas carga en nuestra sociedad, es una relación de atracción y de repulsión; un poco como la casi piedad y el casi asco sentidos por la protagonista Ana, del cuento «Amor», frente al ciego mascando chicle. Clarice prueba una y otra vez, por ejemplo, asociaciones comunes, como los binarios: infancia y duda, edad adulta y responsabilidad, vejez y apatía. Algunas veces Clarice las encuentra, y otras no. Su obra bien refuerza estereotipos o bien los derrumba.

Antes de concluir este comentario sucinto sobre las varias edades en la obra de Clarice, vale la pena mencionar, aunque de forma breve, la relevancia de las cuestiones de género para estas reflexiones. Ciertamente, no pasa desapercibido el hecho de que, en la obra de Clarice, la gran mayoría de los protagonistas —niñas, señoras, ancianas— son mujeres. Vimos, por ejemplo, la mujer, esposa y madre que, adulta, todavía no sabe amar. La niña que busca en el hombre adulto protección. Vimos la anciana avergonzada delante de su deseo. El estudio de las varias edades, en la obra de Clarice, no puede hacerse sin que se mencione su intersección con las cuestiones de

género.⁵ En este sentido, vale la pena enfatizar que es de un hombre sexagenario, y no de una mujer, que el narrador de «La cena» espera una manifestación de revuelta frente a los dolores de la vida.

Los lectores de Clarice podrían replicar: «¿Pero está claro que el profesor de Sofía, hombre, adulto, no le ofrece la protección que ella esperaba!» ¿Estaría Clarice, así, afirmando su vena feminista al hacer su personaje madurar sin el amparo masculino? Me arriesgo a decir que sí y que no. Clarice, en su obra, no solamente aborda paradojas, ambigüedades e ironías. Su propia obra es paradójica, ambigua e irónica. La voz narrativa de Clarice, una vez, se describió como insumable, porque está hecha de partes que no podrían ser sumadas. La protagonista de su novela *Agua viva*, de 1973, afirma: «No puedo resumirme porque no se puede sumar una silla y dos manzanas. Yo soy una silla y dos manzanas. Y no me sumo» (Lispector, 1998:67, mi traducción). Lo mismo se puede decir de su obra, que posiciona a la mujer en el terreno de lo autónomo y de la acción, pero que se entrega, a veces, a lo que algunos verían como retrocesos, y otros verían como parte de la complejidad humana en toda su contradicción.⁶

Clarice confiesa, por ejemplo, en la crónica «Los grandes castigos», su hábito de buscar la protección en el sexo masculino. Los personajes de la bellísima crónica son Clarice, ella misma, y un amigo de la escuela, el niño Leopoldo. Se trata de Leopoldo Nachbin, que más tarde integraría el grupo fundador del Instituto de Matemática Pura y Aplicada, y se convertiría en un investigador reconocido internacionalmente. En la crónica, Clarice se desespera y llora al ser forzada a hacer una prueba por encima de su capacidad. El niño, Leopoldo, que también hacía la prueba, interviene como su

⁵ Para un estudio comparativo de las interpretaciones autobiográficas de autoría masculina y femenina, véase O'Neill, Birren y Svensson (2011).

⁶ Como observa Maria José Somerlate Barbosa, Clarice escribía para un público brasileño en una época en que «la palabra «feminismo» era considerada casi una «palabrota» o descartada como «lesbianismo»», así que «algunas de sus realizaciones literarias pueden ser encuadradas en la categoría de «vanguardia»» (2001:148, mi traducción). Para un estudio detallado de la relación entre ideología feminista y violencia en la obra de Clarice, véase Bedasee (1999).

protector. La escena ocurre de la siguiente forma, en las palabras de Clarice: «Leopoldo me ordenó que me calmara, que leyera las preguntas y respondiera lo que supiera» (Lispector, 2004:27). De acuerdo con las reflexiones de la autora, Leopoldo «fue el primer protector masculino, y tan bien lo hizo que me dejó para el resto de mi vida aceptando y queriendo protección masculina» (Lispector, 2004:27). La obra de Clarice algunas veces nos alerta de la trampa de los estereotipos y, otras veces, los abraza en busca de refugio. Una silla y dos manzanas, que realmente no se suman.

Concluyo estas reflexiones con una crónica de Clarice Lispector que ilustra muy bien la arbitrariedad al categorizarse la experiencia humana a partir de edades enmarcadas; la arbitrariedad de definirse la infancia con la simplicidad, y en presentar la simplicidad como antónimo del misterio. En la crónica «Había una vez», publicada en *La legión extranjera*, Clarice recuerda su dolor, a los siete años, por jamás ver sus historias publicadas en la página infantil del periódico *Jornal de Recife*. En la crónica, una Clarice de cuarenta y cuatro años, se arriesga a dar una explicación para el fracaso de la niña escritora: ninguno de sus textos contaba propiamente una historia, ni contenía los hechos necesarios para una historia. Adulta, con su valentía renovada, Clarice intenta, entonces, una vez más, escribir una historia publicable. Una historia compuesta de hechos. Una historia pequeña que comenzara con «había una vez»:

Pero desde entonces yo había cambiado tanto, quién sabe si ahora estaba preparada para el verdadero «había una vez». Me pregunté enseguida: ¿y por qué no comienzo?, ¿ahora mismo? Sería sencillo, sentí.

Y comencé. Al escribir la primera frase, vi inmediatamente que aún me resultaba imposible. Había escrito:

«Había una vez un pájaro, Dios mío» (Lispector, 1974:208).

La inhabilidad de la niña Clarice era, de hecho, su mayor talento. Era como el tesoro de la niña Sofía, que se disfraza, y que está

donde menos se espera. Clarice, escritora, desde la infancia hasta la edad adulta. Ella se fue a los cincuenta y siete años. Apenas llegó a la vejez —¿o ni siquiera había llegado a la vejez? Y todavía incapaz del «había una vez...». Clarice de vuelta a la niñez y a sus incapacidades. Clarice, cobra que se traga su propia cola y así reencuentra sus huertos sucios. Con tesoros.

Referencias

- Ariès, Philippe (1962), *Centuries of childhood: a social history of family life*, New York, Alfred A. Knopf.
- Barbosa, Maria José Somerlate (2001), *Clarice Lispector: des/fiando as teias da paixão*, Porto Alegre, EDIPUCRS.
- Barbosa, Sonia Monnerat (2003), «Clarice Lispector para crianças», *CADERNOS de Letras da UFF* (27), pp. 141-157.
- Bedasee, Raimunda (1999), *Violência e ideologia feminista na obra de Clarice Lispector*, Salvador, EDUFBA.
- Cixous, Hélène (1991), *«Coming to writing» and other essays*, Cambridge, Harvard University Press.
- Diniz, Nilson (2006), *Perto do coração criança. Imagens da infância em Clarice Lispector*, Londrina, Eduel.
- Gullette, Margaret Morganroth (1997), *Declining to decline: cultural combat and the politics of midlife*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- _____ (2004), *Aged by culture*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hacking, Ian (1999), *The social construction of what?*, Cambridge, Harvard University Press.
- Lispector, Clarice (1974), *La legión extranjera*, Caracas, Monte Ávila.
- _____ (1998), *Água viva*, Río de Janeiro, Rocco.
- _____ (1999), *Um sopro de vida (pulsações)*, Río de Janeiro, Rocco.
- _____ (2002), *Cuentos reunidos*, Buenos Aires, Alfaguara.
- _____ (2004), *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

- Moser, Benjamin (2009), *Clarice, uma biografia*, São Paulo, Cosac Naify.
- O'Neill, Patricia, James E. Birren y Cheryl Svensson (2011), «Narrative and gender differences: how men and women interpret their lives», en Gary Kenyon, Ernst Bohlmeijer y William L. Randall (eds.), *Storying later life*, Oxford, Oxford University Press, pp. 143-158.
- Peri Rossi, Cristina (2001), «Clarice Lispector o la introspección», *Turia* (58), pp. 170-174.
- Pollock, Linda A. (1983), *Forgotten children: parent-child relations from 1500-1900*, Nueva York, Cambridge University Press.
- Randall, William L. y A. Elizabeth McKim (2008), *Reading our lives, the poetics of growing old*, Nueva York, Oxford University Press.
- Ribeiro, Francisco Aurélio (1993), *Literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*, Vitória, Nemar.

Habitar el cuerpo: análisis de «La búsqueda de la dignidad»

Flor Nazareth Rodríguez Ávila

En cuanto la vida se instala, se protege, se cubre,
se oculta, la imaginación simpatiza con el ser
que habita ese espacio protegido.

Gaston Bachelard

Pensar la escritura de Lispector implica necesariamente una reflexión no sólo de la historia sino de las estrategias que emplea la autora para abordar el tema que desea trabajar. La mujer es una de las constantes; el cuerpo, la percepción, los sentidos son los hilos conductores hacia ella. Así, en los cuentos de Lispector, los lectores son llevados por diferentes recorridos para aterrizar en distintas encrucijadas personales y vitales que la autora dosifica de manera tal, que esa vitalidad de la que dota a sus historias se descubre paulatinamente, con una lectura lenta y placentera.

El ritmo entonces es crucial para entender el rumbo que la trama tomará, ya que a partir de éste el personaje establece un tiempo dentro del relato involucrado con su percepción del mundo. Si bien el tiempo transcurrido entre la primera línea del relato y la final no comprende ni siquiera un día completo, éste es suficiente para que se desarrolle una trama muy íntima y que gracias a un ritmo

cercano al minútero se esclarezca la naturaleza de la protagonista. La mayoría de los relatos de Lispector transcurren en un periodo que no excede las doce horas y que en varios casos es menor; ello implica que el conocimiento del personaje se supedita a su propia percepción del tiempo y que un día signifique una vida entera.

Ese elemento rítmico y temporal es relevante para entender en buena medida el ir y venir de la protagonista de «La búsqueda de la dignidad», ya que proporciona no sólo una percepción de la acción transcurrida sino de lo que está atrás, de lo que es su apreciación temporal, característica que brinda una oportunidad de interpretar el manejo temporal de Lispector, pero también de analizar con mayor profundidad al personaje. No es gratuito que, como se ha mencionado, la narrativa de Lispector se condense en una acción que no se extiende más allá de lo que puede considerarse un momento, un instante; hay mucho de poética en esa elección que hace de un día una vida. No puede evitarse una comparación con la señora Dalloway, de Virginia Woolf, que en un solo día, en una fiesta más allá de una actividad frívola evoca una forma de vida, así en varios de los cuentos de Lispector sus personajes se sitúan en escenarios y realizan actividades que pueden considerarse comunes, pero que en la normalidad la trascienden. Cabe recordar pues también la estructura del relato y el enfoque que la autora brinda, Pimentel atiende ese aspecto desde la focalización: «La focalización es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo» (Pimentel, 2005:98).

Desde la perspectiva de Pimentel, el enfoque de la narración se da a partir de ese tamiz de conciencia que la protagonista brinda desde sus elecciones, las que, se verá, están cubiertas por una capa de lo que a primera vista puede considerarse descuido o torpeza. Para ello hay que resaltar aspectos físicos de la narradora, ya que es una mujer de edad avanzada que busca mantenerse activa. Dos pistas que desde la temporalidad son importantes para entender y

descifrar al personaje, porque su narración está dosificada por su edad y por los espacios que habita.

A propósito de lo espacial, Gastón Bachelard, en *La poética del espacio*, aborda cómo este elemento sirve para proteger y albergar al sujeto y sus emociones. La relación entre espacio habitado y personaje entonces cobra características relacionadas no sólo con la construcción del mismo personaje, sino con el sentido que proporciona a los espacios a partir de sus emociones. Para establecer este vínculo entre sujeto y espacio aborda primero la noción de casa como espacio interior primario, y también como el lugar del recuerdo al que se acude cuando es necesario rememorar los lugares que proporcionan una sensación de protección.

Bachelard así explica cómo se viven los espacios y el significado que cada uno tiene a partir del sentimiento que puede provocar en el personaje, desde la memoria o desde el presente. La relación entre tiempo y espacio también se vuelve importante ya que se relaciona con las etapas de la vida y con las experiencias actuales. En el caso del cuento «La búsqueda de la felicidad» dicha relación, filtrada por la focalización de la experiencia de la protagonista, adquiere matices peculiares porque es a través del mismo espacio que la protagonista proporciona detalles sobre sí misma que, bajo la capa de la edad, están filtrados por un discurso en apariencia muy cercano a lo banal.

Tiempo y espacio, sumados al ritmo que la protagonista proporciona, brindan la oportunidad de analizar el cuento desde una perspectiva dictada por la protagonista, una mujer que vierte en los espacios una parte de sí y que guía al lector en un recorrido íntimo que va desde el espacio público hasta el privado, desde la calle hasta su alcoba. El estudio del espacio y tiempo a partir de la protagonista respalda ese carácter personal e íntimo que Lispector desarrolla en buena medida en sus cuentos.

El personaje principal, la señora de Jorge B. Xavier es una mujer de edad avanzada (setenta años) que recorre en el primer momento

de la historia el estadio Maracaná en busca de un grupo con el que irá a una conferencia, actividad cultural que, como el personaje mencionada, la mantiene joven. Luego de vagar por el estadio topa con un hombre que decide ayudarla y recuerda que la cita no era en el estadio sino cerca de ahí, toma un taxi y llega a la conferencia, pero está cansada y ofuscada por su caminata en el estadio. Le pide amablemente a una mujer que su chofer la lleve a casa y se sienta a esperar que éste vuelva. Más tarde, en su casa, apurada por la pérdida de una letra de cambio, sueña despierta con la imagen de Roberto Carlos.

La historia es breve pero basta para conocer a la protagonista, quien se da a conocer a través de imágenes vinculadas a dos espacios: el estadio donde comienza la historia y su casa. No puede evitarse el primer pensamiento vinculado con lo abierto y lo cerrado, con el espacio público y privado y sobre todo con cómo el personaje dota de sentido a esos lugares; hay en la relación entre espacio y personaje una simbiosis, la señora de Jorge B. Xavier se interpreta y expresa mediante el espacio; así poco a poco con cada paso de la protagonista el lector puede adentrarse un poco más en sus vericuetos personales.

Gaston Bachelard apunta en la *Poética del espacio* que su libro versa sobre los espacios felices como la casa, son un lugar de refugio, una coraza que protege y que alberga también sentimientos y secretos. El espacio entonces adquiere una connotación que va más allá de lo público o privado, de lo íntimo o exterior; está dotado de un significado más personal. La imagen que el personaje transmite del espacio habla sobre él mismo, el espacio es vivido (Bachelard, 2009:28).

No obstante, vivir no implica necesariamente la felicidad, y de ello da muestra la protagonista, quien de a poco devela sensaciones y emociones que llevan a cuestionar no sólo la felicidad sino la edad, el deseo, la frustración y la inquietud. Como si de un caracol se tratase, el lector puede recorrer al lado de la protagonista la espiral de la narración para llegar al último rincón habitado.

El laberinto

En el hábito de la señora de Jorge B. Xavier de olvidar las cosas, y sobre todo en el de abandonarse, en dejar que las cosas se vayan, radica la esencia de su historia. Así, desde el laberinto del Maracanã se observa cierta reticencia y sobre todo la amenaza del desequilibrio, de una ruptura, la búsqueda implica voluntad y resistencia.

El primer escenario de la historia es el estadio, y en él la señora de Jorge B. Xavier se encuentra perdida entre corredores, como un laberinto, y el estadio vacío la sofoca: «Caminaba interminablemente por los subterráneos del estadio de Maracanã (...) éste, a aquella hora tórridamente desierto, reverberaba al extremo sol de un calor inusitado en aquel día de pleno invierno» (Lispector, 2008:367).

La primera impresión sobre la protagonista es la ausencia de su nombre que contrasta con el estadio, mostrado como un lugar ambiguo, abierto y a la vez cerrado; pero ante todo vacío, su edad avanzada contrasta también con su agitación y con el calor de ese día de invierno.

En palabras de Bachelard, el espacio es una proyección de la imaginación «el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vívido. Y es vívido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación» (Bachelard, 2009:28). ¿Cómo accedemos al cuento y a la historia de esta mujer? Con un juego marcado por la edad, el hábito y, sobre todo, por una vacilación que raya en una dialéctica de lo cerrado y abierto, de lo íntimo y público, de lo primitivo y civilizado.

Ante el abrupto golpe de calor y dentro del laberinto de pasillos, la señora recuerda que no debía ver al grupo en el estadio sino cerca del lugar, con ello el narrador enfatiza de manera explícita la distracción del personaje. Pide ayuda para salir del lugar y con asombro con tan solo doblar en una de las que le parecieron infinitas esquinas encuentran la salida: «Entonces, súbitamente, reconoció a las

personas que buscaba y que se encontraban en la acera de enfrente, junto a una casa grande. Era como si la finalidad fuese llegar y no escuchar la conferencia que a esa hora estaba totalmente olvidada» (Lispector, 2008:371).

Ya en el lugar del evento, y como consecuencia de su agitación, pide la lleven a su casa, pero el favor solicitado tardará una hora porque el chofer de la dama a quien lo solicita no está disponible: «Se sentó en una silla que había en el corredor, se sentó muy derecha con su cinturón apretado (...) poco le importaba la cultura. Allí estaba, en los laberintos de sesenta segundos y de sesenta minutos que la conducirían a una hora» (Lispector, 2008:371). La pasividad y, ante todo, el decoro que adornan a la señora son atributos marcados por el tiempo y el espacio, elementos externos que hasta este momento del relato reflejan parte del carácter del personaje, su naturaleza abandonada. Está entre laberintos temporales y espaciales, pero ¿está perdida? Sus modales, su postura, su traje de lana gruesa, acentuado por el cinturón apretado a su cuerpo, son signos que nos llevan a ver cada vez más cerca al personaje, a dejar la interrogante abierta.

Mientras los minutos transcurren, la mujer a quien solicitó el favor, sale para informarle que el chofer demorará y, en vista de su malestar le pidió un taxi: «¿Por qué ella no había tenido la idea de llamar un taxi, en lugar de estar dispuesta a someterse a los meandros del tiempo de espera?» (Lispector, 2008:372). Aborda el taxi, pero este se pierde: «Ella no sabía cómo enseñarle el camino. Cada vez le pesaba más la cruz de los años y la nueva falta de salida sólo renovaba la magia negra de los corredores del Maracanã» (Lispector, 2008:372).

La recurrencia entre la figura del laberinto y el estadio no es en balde; el laberinto no se circunscribe al lugar, es una imagen creada. La búsqueda de la salida es el detonante de la ruptura en la pasividad de la protagonista. El viaje, tan simple y corto, es en realidad una larga jornada, referente temporal de los laberintos de segundos y minutos, pero ante todo de la contención.

Hogar

Al llegar a su departamento: «Tuvo el deseo, las ganas, mentalmente y con la imaginación de sollozar en voz alta. Pero no era persona de sollozar ni de protestar (...) fue directamente a su habitación, se quitó toda la ropa, tragó una pastilla sin agua y esperó a que diera efecto» (Lispector, 2008:372). Contrario a lo que sucede en el Maracanã la señora no puede dar rienda suelta a su llanto en su casa. El hogar no refleja lo que podría esperarse de la intimidad: «La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz» (Bachelard, 2009:36). La búsqueda de la salida no se limita a un espacio, pues está en cada detalle de sus acciones, en la espiral de la narración, porque el laberinto atraviesa todo lo que la rodea, está en el abandono constante, en la retirada:

Hacía dos días que la buscaba minuciosamente por toda la casa, y hasta por la cocina, pero en vano (...) Entonces se arrodilló en el suelo. Pero después se cansó de estar sólo apoyada en las rodillas y se apoyó también con las dos manos (...) advirtió que estaba en cuatro patas (...) era una perra de cuatro patas. Sin ninguna nobleza (Lispector, 2008:373).

Con la comparación entre la protagonista y el animal, surge, después de un largo recorrido, el núcleo de la angustia, el detonante de la búsqueda de aquello: «El hambre dolorosa de sus entrañas, la necesidad de ser poseída por el inalcanzable ídolo de la televisión (...) Roberto Carlos, mi amor» (Lispector, 2008:374). En este punto, el significado del laberinto y la búsqueda se transforman en una íntima revelación hábilmente tejida; el deseo está en el centro del laberinto. Entonces, el cuento se antoja también como un sendero por el que hemos sido guiados lenta e impiadosamente al más bien guardado secreto de una anciana.

En palabras de Bachelard, la casa, ese espacio íntimo, es el no-yo que protege al yo (Bachelard, 2009:35), un espacio feliz que

salvaguarda ante la tormenta del laberinto que crea la señora de Jorge, ¿no la protege también? Frente al deseo, la imagen que crea la protagonista cumple también otra función que amenaza derribarse en determinados momentos:

Entonces, cansada por el esfuerzo de haber estado a cuatro patas, se sentó en la cama y comenzó sin más una letanía árabe. Hacía treinta años que no lloraba, pero ahora estaba muy cansada. Si es que aquello era llanto. No lo era... entonces pensó lo siguiente: que ella forzaría el «destino» (...) pero era demasiado tarde para tener un destino (Lispector, 2008:374).

El cuerpo de la mujer de setenta años es también un conjunto de corredores sin salida en los que el deseo sexual no encuentra cabida: «Estaba enredada en aquel pozo hondo y mortal, en la revolución del cuerpo (...) todo fuera de época, fruto fuera de estación» (Lispector, 2008:375).

La búsqueda es finalmente un conato de rebelión, una ruptura en la pasividad y en el abandonarse que hasta el momento había funcionado tan bien para estar simplemente sin desear, pero, sobre todo, ante el tiempo: «¿Acaso era repugnante besar la boca de una vieja?» (Lispector, 2008:375). Con ello se contrasta el dilema de una vida que se acaba, o que se piensa acabada, y el anhelo vivo y punzante que se esconde como si de un anatema se tratara, porque está fuera de tiempo, porque es animal y casi antinatural. No obstante, el relato guarda una última pregunta y el deseo no es sino una puerta a otro corredor: «En mi vida nunca hubo un clímax como en las historias que se leen. El clímax era Roberto Carlos» (Lispector, 2008:376). Así, de manera abrupta y angustiosa, topamos con pared; detrás del deseo solo hay un hueco.

¿Qué puede concluirse del recorrido laberíntico, si la salida no es más que una puerta falsa que lleva a nada, a un deseo no resuelto? Lispector agudamente nos lleva de una imagen a una emoción y de la emoción del personaje a un torbellino que no cabe en el

cuerpo; desde el espacio se va a los anhelos y frustraciones; desde el invierno y el calor a la antítesis del deseo en la vejez. Más que nada, Lispector muestra el retrato de una mujer que vive dolorosamente el último tramo de vida a sabiendas de que ésta algo le queda a deber. Cada espacio narrado, habitado, desde el Maracanã hasta la alcoba es una manifestación del espacio interior. El cuerpo como último escenario se revela como un largo túnel, que el sol calienta como un día de verano en pleno invierno: «Fue entonces cuando se dobló bruscamente sobre el lavabo como si fuera a vomitar las vísceras e interrumpió su vida con una mudez hecha pedazos: <¡tiene! ¡que! ¡haber! ¡una! ¡puerta! ¡de saliiiiiiiiida!>» (Lispector, 2008:377).

Referencias

- Bachelard, Gaston (2009), *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lispector, Clarice (2008), *Cuentos reunidos*, Madrid, Siruela.
- Pimentel, Luz Aurora (2005), *Relato en perspectiva*, México, Siglo XXI.

De *El via crucis del cuerpo* a la iniciación femenina

Etna Macías Zamarripa

Ustedes juzgan como hombres, yo no juzgo a nadie.
Yo podría juzgar y mi juicio sería verdadero, porque
no sería uno el que juzgaría: Yo Soy el que soy.

Jn. VII:15-16

Desde los tiempos de Homero, en *La Odisea*, se ha considerado a la palabra como un poder de hombres. Desde entonces las voces más silenciosas a lo largo de la historia han sido las de las mujeres, mujeres a las que se nos han cerrado los labios, los brazos, las piernas, la vulva, donde toda nuestra musicalidad se vuelve profana, donde nuestra manifestación luce en el arte creado por el hombre, pero que desde la esencia femenina oscurece su corporalidad, en medio de conceptos que la han limitado e invisibilizado.

El presente ensayo tiene como objetivo mostrar una visión diferente de *El via crucis del cuerpo* (1974), de Clarice Lispector (1920-1977), mujer enamorada de la vida y de la muerte, nacida en Ucrania, pero forjada en Brasil, escritora de nueve novelas y setenta relatos en los que se manifiesta, desde la sencillez del lenguaje, como una de las voces femeninas más intensas y profundas de lo sagrado en la vida cotidiana. Escritora que con sus cuentos busca dar voz a las

mujeres y protagonistas de sus relatos, las cuales pueden ser pensadas y analizadas desde la psicología jungiana para reencontrar a estas con su mujer salvaje.

Esta perspectiva última la desarrolla Clarissa Pinkola en su libro *Mujeres que corren con lobos* (2001), al hablar de los antiguos cuentos iniciáticos y su importante labor en el desarrollo de la psique femenina. Así pues, he observado las mismas características iniciáticas a lo largo de mi lectura, en este sentido, busco dar voz a la voz, a esa que quedó oculta entre las piernas, encerrada en las alcobas.

La primera vez que escuché la palabra *ghostwriter* (escritor fantasma), disfrutaba de los beneficios de ser becada del gobierno federal. Fui la afortunada ganadora de unas vacaciones pagadas en el extranjero mientras estudiaba inglés. El término no me pareció tan sorprendente como la definición: «escritor por encargo». Un servicio que consiste en ayudarte a crear una obra, ya sea cuento, novela o ensayo, tomando como base «X» historia que tienes para contar y que un escritor profesional, el *ghostwriter*, «transformará» para que cubra las expectativas de los lectores de *best seller*.

«Quiero avisar que no escribo por dinero y sí por impulso», afirma Clarice Lispector al inicio de su libro *El via crucis del cuerpo*, una compilación de cuentos catalogados como «pornográficos» por la crítica de la época, luego de que Álvaro Pacheco le solicitara a Lispector escribir sobre historias reales. Sin embargo, al instante aclara que ella no sabe escribir historias «por encargo». Y la pregunta es ¿quién sabe escribir historias por encargo? ¿Quién, con pasión en las venas, sabe escribir para la «hora de la basura»? Ninguno que no se comprometa con reflexiones profundas, me atrevo a afirmar.

Pues quien en realidad escribe es esa «perversa» vocecita, como la llamaba el maestro Morquecho,¹ que nos susurra al oído por las noches, llenándonos con el insomnio de una extraña pasión oculta, un ente oscuro e irreverente, un ser rebelde ante la sociedad,

¹ Decano finado de la Unidad Académica de Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

pero prisionero de sí mismo. Ese que nos hace ser entre las líneas del texto, haciendo de ese espacio el único lugar donde la mentira está llena de verdades, donde podemos desnudarnos el alma, las pasiones, los secretos, abrir entre los versos lo que en realidad somos.

Dicen que el ser humano es el único animal que goza del «privilegio» de razonar (afirmación humana, por cierto); paradójicamente, como animal racional, es el más impulsivo, el más reactivo. Pocos hombres atienden eso de *cogito ergo sum*, lo más común es seguir el impulso y luego el arrepentimiento... O como la mujer salvaje, que tiende a seguir el instinto y nunca con remordimiento. Y así son los escritores, como los suicidas: dejan que su instinto decida, dejando de lado el miedo, el qué dirán, quién leerá, quién interpretará y quién criticará:

Si este libro se publica con *mala suerte*, estoy perdida. Aunque de cualquier manera la gente está perdida. No hay escapatoria.

No sé si este libro va a agregar algo a mi obra. Mi obra que se joda. No sé por qué las personas le dan tanta importancia a la literatura. En cuanto a mi nombre, también que se joda, tengo otras cosas en las que pensar (Lispector, 2012:62).

Como en cualquier suicidio, hay una venganza intrínseca hacia la familia, aquéllos que son los primeros en leer, en avergonzarse, en cerrar sus oídos y abrir las ventanas. *El via crucis del cuerpo* es el libro por encargo que se espera que la familia nunca lea, pero del que se deja una copia bajo la puerta; es el libro donde el instinto suicida es quien toma la pluma y guía a la creadora, por el calvario, hacia la crítica.

Escrito entre el Día de las Madres y el Día de la Liberación de los Esclavos,² comienza con la vergüenza de mostrar la realidad oscura de ese animal impulsivo y depredador que habita en nosotros

² 12 y 13 de mayo de las festividades brasileñas.

y culmina cada cuento con los atisbos de iniciación femenina de la mujer salvaje, intuitiva, libre y sexual. Estas imágenes de inmediato me llevaron a Clarissa Pinkola, quien en su libro *Mujeres que corren con los lobos*, habla de los cuentos iniciáticos como una forma de escudriñar en la psique femenina, guiando su esencia dormida a que recupere su intuición natural mediante un proceso inconsciente de iniciación:

Las mujeres que tratan de ocultar sus más profundos sentimientos se están matando. El fuego se apaga. Es como una dolorosa forma de cese temporal de las funciones vitales. [De ahí que] al mismo tiempo y quizá con una cierta crueldad (...) [se les] induce a morir a su antigua vida y a entrar temblando en una nueva vida basada en una clase más antigua y más sabia de conocimiento interior (Pinkola, 2001:74).

Pinkola, desde la psicología jungiana, afirma que sólo con la muerte del depredador de la psique femenina, el gran poder de la intuición y de la sabiduría pondrá de manifiesto todos sus sentidos para que vuelva a olfatear, ver, oír, probar, sentir y llegar al clímax del erotismo femenino. Ciertamente, un *via crucis* más que para el cuerpo, para el alma.

Pero si Jesús miró al cielo y preguntó a su padre «¿Por qué me has abandonado?», Clarice, no. Con la entrada a su libro de cuentos, ella mira a sus predadores a los ojos y desde su pose íntegra y femenina, los reta a leer la «hora de la basura», después de todo «cualquier gato, cualquier perro vale más que la literatura» (Lispector, 2012:11).

Y es que vivimos en un «mundo perro», como alude Lispector, pero no porque los perros sean malos, sino por la soledad, la vagabundez y la bestialidad³ que, del animal, algunos hombres toman. No para sobrevivir, sino para depredar. Un mundo donde las mujeres

³ Retomando los conceptos de Gonzalo Aguilar en su «Prefacio» a *El via crucis del cuerpo* (Lispector, 2012:9).

han dejado de valorarse para buscar afirmarse desde la masculinidad. Un mundo que es hostil a lo femenino, que lo toma como objeto para su satisfacción y como chivo expiatorio para su purificación.

Clarice fue testigo de ese mundo, donde recopiló trece historias,⁴ de esas que uno vive, llamadas experiencias y de las otras, que otros viven, pero que se proyectan en las primeras. Y es gracias a su voz que las mujeres de sus cuentos, con diferentes historias y argumentos, dan fe de la zona gris del alma, la que es como nuestras sombras, que se ignoran, pero que siempre están presentes, observando desde lo abstracto toda la violencia que omitimos normalmente.

Es por ello que tomaremos cinco cuentos, mismos que manifiestan la voz, la voz de la lujuria oculta, la del deseo profano en «Ruido de pasos»; también la voz que se revela a la domesticación de la libido en «Mejor que arder»; la sanación de la voz del útero mediante la risa sagrada en «*Via crucis*», la libertad que viene tras la muerte de todo aquello que nos aprisiona en «El cuerpo» y la sanación más pura del deseo sexual mancillado desde la pura infancia en «Miss Algrave».

Desde el personaje Miss Algrave, una mujer sujeta a ser juzgada, por haberse entregado a un saturnino quien la eligió por ser rubia y virgen; hasta María Angélica de Andrade, una mujer de sesenta años con un amante de diecinueve, capaz de pagar todos los caprichos de la fogosa lozanía, Lispector nos muestra que a menudo olvidamos que dentro de nuestro ser malvive un animal que clama por sus derechos y que a veces despierta para mostrar su cara menos complaciente:

En un solo ser humano hay muchos otros seres, todos con sus propios valores, motivos y estrategias. Ciertas tecnologías psicológicas aconsejan detener a estos seres, contarlos, darles un nombre y ponerles unos arneses hasta obligarlos a avanzar con paso cansino como esclavos vencidos.

⁴ Eran catorce en realidad, pero las deja en trece, para no revelar la vida de un hombre simple que narró a la escritora sus confidencias y, desde mi perspectiva, no lo hizo porque la psique del hombre es aún más débil a la revelación.

Pero hacer eso equivale a detener el baile de los destellos salvajes en los ojos de una mujer y es como detener su relámpago e impedirle despedir chispas. Nuestra tarea no es corromper su belleza natural sino construir para todos estos seres una campiña salvaje en la que los artistas que haya entre ellos puedan crear sus obras, los amantes puedan amar y los sanadores puedan sanar (Pinkola, 2001:36).

La realidad que muestra Clarice Lispector es para sanar. Mas no desde la visión fantasiosa y rosa de los cuentos de hadas o libros de superación personal, sino dando cuenta del magma sangriento y totalitario que alberga en lo más profundo de la psique humana, donde no hay emoción ni compasión sino el resultado más íntimo e inconfesable del malestar de la cultura y de todas sus mordazas.

En un mundo donde el sexo ha sido más que prohibido, las mujeres nos enseñamos a esconder, en un lugar muy recóndito en el interior de nuestras vaginas, nuestras heridas y dolores personales relativos a la sexualidad. Y es que a las mujeres se nos educa a pensar que sólo merecemos placer sexual si tenemos un cierto aspecto físico, cierto peso, cierto estatus; que debemos mostrarnos siempre complacientes para satisfacer al otro, olvidándonos el propio placer y donde, por si aquéllo pareciera poco, se fingirán orgasmos para hacer creer al que depreda que es «buen amante»:

He dicho que el ser humano tiene miedo tanto del sexo como de la muerte. Por eso es que son tabús. Nadie habla del sexo y nadie habla de la muerte. Mantenemos el silencio en estas dos cosas. Nos hemos mantenido en silencio durante siglos y siglos. Son temas tabú, ni siquiera deberían mencionarse. Cuando se mencionan, algo empieza a temblar en nuestro interior. Parece que hay una profunda represión. Por eso hemos creado palabras sustituto (Osho, 2013:91).

Brasil fue un país que vivió bajo un duro régimen militar hasta 1985, no obstante, fue desde el principio de la década de los 1970

que comenzaron los esfuerzos de liberación. Estos fueron días en los que la sexualidad, entre otros aspectos, se vivieron con represión en general, abriendo dos caminos respecto al sexo: continuar reprimiéndolo o transformar sus prácticas. Era importante primero mostrarlo, hacer evidente la lujuria humana oculta bajo el hábito. Es a esa represión ante la que se desnuda Lispector, de forma rebelde e insumisa, utilizando palabras sustituto, pero abriendo los sentidos a los lectores a una realidad femenina oculta tras la puerta:

—¿Cuándo es que pasa?

—¿Pasa qué, señora?

—La cosa.

—¿Qué cosa?

—La cosa, repitió. El deseo de placer, dijo finalmente.

—Señora, lamento decirle que no pasa nunca.

Lo miró espantada.

—¡Pero yo tengo ochenta y un años de edad!

—No importa, señora. Es así hasta la muerte (Lispector, 2012:65).

En su cuento «Ruido de pasos», lo glorioso de Cándida Raposo no es desvelar sus anhelos secretos al ginecólogo, sino vivir magistralmente el orgasmo, llena de vergüenza, pero dispuesta a repetirlo hasta la muerte; en la posición sexual más triste, pero con el ser más amado.⁵ Clarice, da rienda suelta a la mujer salvaje, dejando claro ese calor interno femenino, cuyas llamas suben y bajan cíclicamente.

En la sociedad actual, la predominancia de las relaciones sexuales, la adicción a las relaciones, la falta de auto-estima y el miedo al abandono bloquean la capacidad de la mujer para escuchar la sabiduría y los mensajes de su cuerpo. A veces, lo que una mujer desea sexualmente puede

⁵ La posición sexual más triste es en la que tú estás abajo y arriba no hay nadie. El ser más amado es siempre uno mismo.

estar muy lejos de lo que nuestra cultura considera normal para las mujeres, e incluso puede ser similar a lo que culturalmente se considera normal para los hombres (Northrup, 1999:164).

Si Brasil se encontraba en el proceso de transformación de su sexualidad, lo menos que podía hacer Lispector era, a través de los que he considerado cuentos iniciáticos bajo las premisas de Pinkola, recuperar a la mujer salvaje que había sido domesticada, puesto que «todas las criaturas tienen que aprender que existen depredadores. Sin este conocimiento, una mujer no podrá atravesar su propio bosque sin ser devorada» (Pinkola, 2001:41):

La Madre Clara tenía el bozo oscuro y los ojos profundos y negros. Había entrado en el convento por imposición de la familia (...) Pero comenzó a cansarse de vivir sólo entre mujeres (...) De ahí en adelante vivía llorando (...) Hasta que le dijo al padre en el confesionario:
—¡No aguanto más, le juro que no aguanto más!
Dijo él meditativo:
—Mejor es no casarse. Pero es mejor casarse que arder.
(...) La Madre Clara se mantuvo firme; quería salir del convento, quería encontrar un hombre (Lispector, 2012:80).

La Madre Clara es la mujer que se ha iniciado a lo femenino revelándose ante la religión, ¿Cómo esconder el deseo cuando ya «no podía ver más el cuerpo casi desnudo de Cristo» (Lispector, 2012), sin que dicha imagen la llevara a «mortificar el cuerpo», al autoculativo de su sexo? Lispector deja en claro que la pasión y la energía sexual son capaces de romper con las cargas familiares y religiosas, que sólo desde la manifestación íntegra del poder femenino de sí misma, podría liberarse de la prisión impuesta.

Otra forma de iniciación femenina presente en los cuentos es la risa. En las antiguas culturas femeninas se hablaba de las «Diosas

de la Obscenidad» llamadas así por su astuta lascivia;⁶ cuya función era generar la capacidad de soltar aquello que estaba demasiado tenso a través de una risa sexual, que hacía posible que se experimentaran sensaciones de libertad haciendo de ésta una *risa sagrada* (Pinkola, 2001: 279). De este modo, Clarice se muestra como una Diosa de la Obscenidad, provocando esa risa que surge del vientre para sanar:

Un poco de obscenidad puede ayudar a superar una depresión. Y es verdad que ciertas clases de risa, la que procede de todos esos relatos que las mujeres se cuentan, esos relatos tan subidos de tono que rayan con el mal gusto, sirven para despertar la libido. Vuelven a encender el fuego del interés de una mujer por la vida. La diosa del vientre y la risa del vientre es lo que nosotras buscamos (Pinkola, 2001:275).

La risa es la cara oculta de la sexualidad, el orgasmo producto de la risa, más que el del sexo, puede sanar una depresión al instante. Así, muy veladamente, Lispector nos lleva con audaz suspicacia a esa «obscenidad», hasta alcanzar una carcajada que retumba en el útero, llenándolo de energía y de vida, como en su cuento «*Via crucis*»:

Le diagnosticó un embarazo evidente.

—¡No puede ser! —gritó María das Dores.

—¿Por qué? ¿Usted no está casada?

—Sí, pero soy virgen, mi marido nunca me tocó. Primero porque él es un hombre paciente, segundo porque ya es medio impotente.

En casa encontró a su marido leyendo el diario y en chinelas. Le contó lo que pasaba. El hombre se asustó:

—¿Entonces yo soy San José?

—Sí, fue la lacónica respuesta (Lispector, 2012:43).

⁶ En la Cultura Griega, por ejemplo, se encuentra Baubo, una bailarina cuyos pezones eran sus ojos y su vulva era su boca.

Siendo una escritora que se caracteriza por ser realista, en un tumbó abre de par en par las puertas a lo irracional. Dando paso a la risa profana y liberadora de la mujer salvaje.

Por otra parte, en su cuento «El cuerpo», no es la risa el punto de iniciación, sino la muerte. La historia trata del transcurrir de los días de la vida de Carmen de 39 años, alta y delgada, y la de Beatriz de cincuenta años, gorda y enjundiosa, quienes vivían un bígamo matrimonio con Xavier, de 49, quien en veces las engañaba con una prostituta espléndida: «Los tres en verdad eran cuatro, como los tres mosqueteros» (Lispector, 2012:36). No obstante, tras el despertar de los sentidos, dicha situación las mujeres no tardaron en descubrir y fue tal su decepción y tristeza que prefirieron asesinar a su gran amor: «Fueron armadas. El cuarto estaba oscuro. Ellas acuchillaron erradamente, apuñalando la colcha. La noche estaba fría. Entonces consiguieron distinguir el cuerpo adormecido de Xavier. La rica sangre de Xavier se escurría por la cama, por el piso, era un desperdicio» (Lispector, 2012:39-40).

Así de irracional, así de realista, Xavier es descrito por Lispector como un hombre fuerte, grande, truculento y sanguíneo, aunque también religioso y trabajador. Para Pinkola, este tipo de personaje, al que denomina «novio animal», representa algo perverso disfrazado de benévolo.

Como parte del proceso de iniciación femenina, aunque en principio estuvieran de acuerdo con la unión bígama del depredador natural de la psique, representado por Xavier, al final, al despertar de la mujer salvaje, conseguirán liberarse de él: «Retroceder y serpentear es lo que hace un animal que se esconde bajo tierra para escapar y aparecer a la espalda del depredador. Ésta es la maniobra psíquica que lleva a cabo la esposa (...) para recuperar la soberanía sobre su propia vida» (Pinkola, 2001:51). Es así como Carmen y Beatriz se recuperan a sí mismas, tras la muerte de quien mantenía sus corazones atados. Esta filosofía de Lispector, le atribuye a la naturaleza femenina un furor desatado, casi violento, desmedido y del

cual aconseja dejarse llevar, sin ninguna resistencia, con ese mismo furor y con la misma violencia:

Utilizamos todos nuestros sentidos para extraer la verdad de las cosas, para exprimir el alimento de nuestras ideas, para ver lo que es necesario ver, saber lo que es necesario saber, ser las guardianas de nuestros propios fuegos creadores y adquirir un íntimo conocimiento de los ciclos de la Vida/Muerte/Vida de toda la naturaleza (...) en eso consiste ser una mujer iniciada (Pinkola, 2001:63).

La última forma de iniciación descrita es la que viene tras la purificación. «Miss Algrave», el primero de los cuentos y el que más me ha fascinado, cuenta la historia más típica en la mujer que siente aversión hacia el sexo. Si muchas mujeres nunca han tenido una relación sexual sustentadora y placentera sólo por los tabús culturales, imaginen aquellas que han sufrido violaciones, incestos, abusos y malos tratos. El reconectar con el propio cuerpo es un *via crucis* eterno.

A la edad de siete años, Miss Algrave fue descubierta jugando a la mamá y al papá en la cama de la abuela, nunca volvió a ver a su primo. Desde entonces, todo a su alrededor era demasiado indecente, todo era pecado, incluso su cuerpo era un espacio que ni ella misma se atrevía a tocar. Hasta aquella noche, en la que apareció Ixtlán, un ser de Saturno que logró que «Dios iluminara su cuerpo» (Lispector, 2012:32). Toda una vida de rechazo a la sexualidad, en realidad la mantenía en el constante rechazo hacia sí misma, es cuando Lispector viene a entablar el proceso de purificación. El arte de lavar algo es un ritual de purificación eterno. Ritual que no sólo conlleva una limpieza, sino el tensar de nuevo lo que se había aflojado con el uso, como las ropas, como la mente, como el cuerpo. No hay nada como un ritual de limpieza y purificación para volverte nuevamente virgen a la vida:

Era una privilegiada. Había sido elegida por un ser de Saturno.

Le había preguntado por qué la había elegido. Él le dijo que era por ser rubia y virgen. Se sentía bestial. No les tenía más asco a los animales. (...) Qué bueno era vivir. Qué bueno comer carne sangrienta. Qué bueno tomar vino italiano bien astringente, medio amargo y apretando la lengua.

Ahora era prohibida para menores de 18 años. Y se deleitaba, se babeaba de placer con eso (Lispector, 2012:32).

Ante la elección humana de reprimir o transformar el sexo, el maestro Osho te guiaba hacia la insoslayable transformación, «rechazarlo te hará ser miserable». Al tiempo y durante la misma época, del otro lado del mundo, Lispector hace de *El via crucis del cuerpo* la guía de iniciación femenina, que desde el inconsciente serviría de bálsamo purificador, a través de la risa obscena que retumbara en los úteros de las mujeres, para liberarlas, para que recuperaran la virginidad perdida. Pero no desde el concepto actual de virginidad relacionado con la sexualidad, sino con el original, que hacía referencia a las mujeres que eran íntegras y completas por sí mismas, que no pertenecían a ningún hombre (Northrup, 1999).

Clarice Lispector toma a cada una de las protagonistas de sus historias y las purifica, recuperando en ellas el placer, el deseo, la integridad que viene con la recuperación de la intuición, iniciándolas a lo femenino, llenas de poder, de fuerza y de gozo: «Ser fuerte no significa tener músculos y hacer flexiones. Significa afrontar la propia numinosidad sin huir, viviendo activamente con la naturaleza salvaje cada una a su manera. Significa poder aprender, poder resistir lo que sabemos. Significa resistir y vivir» (Pinkola, 2001:79).

Y quién más podría hacerlo que una mujer que sabe vivir, vivir a base de resistir, marcada desde su nacimiento para hablar y pelear desde lo alto por las atrincheradas minorías. Una mujer central, guiada por la realidad de sus circunstancias y la traducción de sus tiempos. Tiempos donde el dolor es un espectro que domina nuestros derredores, en donde lo que es silenciado busca un pretexto

para salir y manifestarse del mismo modo que aprovecha la luz que se atraviesa las rendijas, donde las voces se liberan para gritar el pasado, para gritar por el futuro, para mantenerse vivas en el presente.

La mística que desenreda en *El via crucis del cuerpo*, desde la semilla hasta la última hoja deslumbrante, está basada en una mística corporal, en lo sexual, totalmente vital y sanguínea en cada una de sus letras, donde sin límites, ni tiempos, ni escamas, sus códigos se abren al gozo, sin capullos de metamorfosis; donde nace una mística aún más sofisticada, más vibrante, más única, capaz de crear cuentos que integren la psique, la desnuden y, en pocas letras, la liberen, la sanen. Lispector nos crea vías para llegar y explorar su obra, su ideología; para sentir en cada letra, la temperatura de su sangre con textos tan cercanos que nos arrancan atisbos de mente que nos acercan a la filosofía de la vida misma.

No pretendo, con este ensayo, abarcar el mundo de lo femenino en Clarice Lispector, que es muy amplio y profundo, más bien, deseo un encuentro con la posibilidad de ver con otros ojos la literatura de una mujer que abre la caja de pandora de un mundo femenino oculto. El mundo de mujeres que sienten, que se excitan, que anhelan, que vibran, que danzan, que se enamoran, que aman. Tras la lectura de estas trece historias reales, «escritas por encargo», me he de confesar nuevamente virgen. Liberada y extasiada por placer orgásmico de volver a escribir, donde quien más ha disfrutado es mi corporalidad ante la reflexión de la sexualidad, tras conocer a una excelente escritora como es Clarice Lispector.

Referencias

Arjona Iglesias, Marina (2000), «Autosustento», en *Pininos '97, Jornadas de ciencia y vida*, Pinos, Edere, pp. 33-41.

_____ (2001), «Sobre las repercusiones del abuso infantil», en *Pininos '97, Jornadas de ciencia y vida*, Pinos, Edere.

- Lispector, Clarice (2012), *El via crucis del cuerpo*, Buenos Aires, Corregidor.
- Northrup, Christiane (1999), *Cuerpo de mujer, sabiduría de mujer*, Barcelona, Urano.
- Osho (1974), *The new alchemy to turn you on: innermost secrets of consciousness*, Suiza, Osho International Foundation.
- Pinkola, Clarissa (2001), *Mujeres que corren con los lobos*, Barcelona, Ediciones B.
- Real Academia Española (1999), *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Richardson, Diana (2016), *Orgasmo tántrico para mujeres*, Barcelona, Neo Person.

Aproximaciones
a otros rostros
de Clarice Lispector

La narrativa sinfónica en *La pasión según G.H.* y *La hora de la estrella*

Paola Elizabeth de la Torre García

La forma en el arte, y en música especialmente,
tiende de manera primordial a la comprensión.

Arnold Schönberg

Lo novedoso y lo maravilloso de las historias de Clarice reside en que todas las acciones se ven opacadas por el fluir de pensamiento que nos ofrecen los personajes. La introspección de sus personajes abarca, una tras otra, las páginas de sus novelas. Cuando Lispector vivía en Pernambuco, el diario local ofrecía un espacio para que los niños mandaran sus cuentos y fueran publicados. La pequeña Clarice no perdió oportunidad de enviar alguno de sus cuentos; sin embargo, nunca publicaron ninguno de los textos que mandó; ella misma dijo: «Después de mucho pensarlo, encontré la causa: todas las historias que ganaban relataban hechos reales. Las mías solamente contenían sensaciones y emociones vividas por personajes ficticios» (Batella, 2007:108). Ya desde temprana edad mostraba interés por compartir sensaciones en lugar de acciones. A partir de ahí comenzó a construirse una escritora con un estilo muy particular.

Al inicio de *Agua viva*, aparece una cita de Michel Seuphor, que dice lo siguiente:

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.

Y es esto precisamente lo que, a mi parecer, Lispector logra en sus obras: a través de la escritura convierte las palabras en existencia, en incesante instante. Aunque debo admitir que voy un poco en contra de la afirmación que Seuphor hace en cuanto a la música. Ciertamente, la música no existe como objeto concreto, a pesar de eso, es posible que cuente una historia sin tener que hacer uso del canto acompañado de palabra. Cuando la palabra llegó al mundo de la música, la esclavizó de cierta manera.

Atada ya a combinaciones armónicas y contrapuntísticas, a formas preestablecidas, tonalidades y fracciones que se convierten en ritmo, la música goza de libertad, porque todo lo que se mencionó anteriormente fue hecho sólo para darle orden. Sin embargo, la palabra, aunque posee cierta musicalidad, se apropia de ésta para que sea mero acompañamiento. La obliga a amoldarse a ella. Por sí sola, una melodía o una armonía pueden perfectamente contar una historia, a través de la mayor virtud que posee: transmitir sensaciones y emociones puras. En el Romanticismo, existió una forma musical llamada poema sinfónico, la cual se encarga de transmitir y enaltecer ciertas emociones, de retratar una escena, describir algún hecho o paisaje. Algunos compositores lo lograron con gran virtuosismo. Un ejemplo de estos es «Cuadros de una exposición» del ruso Mussorgsky, obra que más tarde rescata Ravel y la convierte en una pieza sinfónica, en la que cada instrumento brinda un color distinto que logra evocar imágenes más nítidas.

Clarice Lispector logra eso mismo que intenta la música al contar una historia, pero con el recurso de la palabra. Las sensaciones y emociones que logra son del mismo virtuosismo con el que Debussy

nos hace sentir «el mar». Se basa en lo más humano para tratar la búsqueda de la libertad y la búsqueda del ser. Por tal motivo, y tratando de reafirmar lo que he declarado, presento mi lectura algunas obras de Lispector con una reinención a partir de una obra musical.

G.H. conoce a Peer Gynt

Esta magnífica obra es una especie de *via crucis* en el que el personaje principal, G.H., se ve envuelta en un descubrimiento, un encuentro inesperado que cambiará de manera abrupta todo. Se le presenta una verdad, se deshace de lo inservible de la vida, que, aunque de esta condición es lo que hace llevadera la existencia. No por nada, antes de comenzar con la narración, Clarice da una advertencia o una especie de dictamen en el que especifica quiénes deberían leer la novela. La advertencia no está de más:

Este libro es como cualquier libro. Pero me sentiría contenta si lo leyesen únicamente personas de alma ya formada. Aquellas que saben que el acercamiento, a lo que quiera que sea, se hace de modo gradual y penoso, atravesando incluso lo contrario de aquello a lo que uno se aproxima (Lispector, 2013).

La protagonista y narradora tiene que contar algo, necesita hacerlo para constatar su cambio. Lo que pide es un receptor que capte y dé testimonio de lo que acaba de sucederle. G.H. es una escultora propensa al orden por instinto, por arte. ¿Ordenar no es acaso una forma en la que se descubre el mundo, en el que se le otorga sentido? Ya Aristóteles ha aclarado este punto. El *via crucis* inicia una tranquila mañana de domingo, luego de haber despedido a la criada, G.H. se dispone a ordenar el cuarto que ha quedado sin inquilino. El camino por el pasillo hasta el cuarto es sólo el comienzo de algo

desconocido, de lo incierto. Aquí comienza a sonar una especie de «En la gruta del Rey de la Montaña», de Edvard Grieg. Antes de continuar, me veo en la necesidad de hacer una pequeña pausa para hablar un poco sobre esta pieza musical, ya que más adelante tendrá relevancia. La pieza pertenece a una *suite* que lleva por nombre *Peer Gynt*, la cual fue compuesta para acompañar una obra de teatro, homónima, del escritor noruego Henrik Ibsen. Dicha obra teatral no fue pensada en un principio para ser representada, debido a su dificultad, ya que no respeta los aspectos clásicos, ni de tiempo, ni de espacio y mucho menos de verosimilitud. Es aquí donde entra la parte musical, Edvard Grieg se ofrece para crear música que ayude a que la obra fuese más fácil de representar. Y no sólo ayudó a la representación sino también a la comprensión de la obra. Lo que Grieg creó fue lo que se conoce como música incidental, lo que ahora se le llama música de acompañamiento; las bandas sonoras de las películas bien pueden entrar en esta categoría. Ahora sí continuamos con Clarice.

Algo retumba a lo lejos, algo que se acerca, un *pizzicato* en el violoncelo junto con notas golpeadas y pausadas de *fagot* que dan sensación de inquietud y misterio. De igual manera, se anuncia la proximidad de un cambio, como un naciente final que apenas comienza.

La primera revelación de la trasgresión se da cuando la protagonista entra en la habitación que se proponía organizar y limpiar. Sorpresa, todo está limpio, nada hay que arreglar. Cierta molestia invade al personaje, puesto que la han despojado de lo que supone es su deber, como si le impusieran a aceptar el orden de manera que no sea a su antojo. Encuentra, además, un mural en la pared, los contornos de un hombre y una mujer desnudos junto a un perro. Aquí se unen los violines, con *pizzicato*, y el clarinete que da otro color al sonido, mientras la melodía va en constante *crescendo*. La incomodidad del personaje es inevitable; la revelación parece aproximarse. Qué angustia de observar algo que no se ha proclamado. Todo se revuelve. Janair —la criada— ha desajustado el orden de

las cosas, desautomatiza, es ese el gran aporte que da a la protagonista, la desautomatiza al ser limpia y ordenada a pesar de su condición de sucia y desaliñada con que era percibida por G.H.

Pero hasta ahora nada se ha dicho, la novela es un incesante fluir de conciencia de principio a fin. El hecho se vuelve trascendente sólo a partir de las reflexiones. El hecho cumbre de la novela toma sentido a partir del conocimiento de la conciencia. La voz que quiere hablar y necesita ser escuchada por el gran peso que lleva encima, el hecho que marca el antes y el después, el que compete toda la narración. Allá vamos. Luego de entrar en la habitación tiene un encuentro con lo ancestral. Al abrir la puerta del clóset se asoma una cucaracha. Las flautas se integran, el clarinete cada vez toca la melodía con más fuerza, ya hemos llegado a algún lugar clave, la melodía se acelera, como huyendo o como acercándose. La cucaracha ha aparecido.

En la literatura, las cucarachas nos remiten ciertamente a Kafka; la intertextualidad entre estas obras se debe a lo que el animal produce en el ser humano: cierta repugnancia y náusea que a fin de cuentas llevan a una reflexión. En esta novela la cucaracha aparece sólo para desatar todas las dudas humanas, para que la protagonista pueda librarse de su «tercera pierna» gracias al pasmo y al horror que le causa. Como todo a lo que tememos y aborrecemos, G.H. atina a cerrar el clóset y aplasta al animal por la mitad. Ahí comienza la muerte de la cucaracha y en su reflejo, la muerte de la mujer. «La mujer y la cucaracha, esas dos especies arcaicas, se reflejan mutuamente en lo que tienen de joyas raras, ornamentos lujosos, en esta vida de civilización de lo inútil» (Batella, 2007:400). ¡Zas! Suenan incesantes los platillos, los bajos crecen, las trompetas aparecen bélicas y enérgicas. A partir de aquí ya no hay vuelta atrás. Ha empezado el duelo.

El animal prehistórico. El pasado que no sabemos lo sabe la cucaracha; lo que somos lo es y lo conoce dicho animal. Un encuentro con el pasado que sigue estando presente y por lo mismo, no puede

ser pasado, sino un constante presente que se repite, que nunca muere. «La vida prehumana divina es de una actualidad que abraza» (Lispector, 2013:86). Un encuentro entre algo que es de manera constante y algo que es sin saberlo. La mentira que se topa con la realidad. Es entonces que se empieza a buscar y hurgar en la esencia de la materia viva. De aquí parte la gigantesca ola de reflexión y cambio. La materia viva la busca dentro de ella, es entonces cuando descubre el infierno.

Se encuentra a sí misma terriblemente humana. Encuentra el infierno en el ahora absoluto que empezaba a percibir y a vivir; la plena aceptación del dolor. Entonces llega la indiferencia a invadirlo todo. El encuentro con la nada. Luego el encuentro con la cosa y el despojo de la humanidad. Todo esto, cual ritual metafísico, se da en el aislamiento del personaje, que aquel día había quedado completamente sola; sola para desconocerse, perderse y volver a encontrarse, como Alicia en su viaje al País de las Maravillas: «Perderse en un peligroso hallarse» (Lispector, 2013:86).

Ahora, es tiempo de volver a la obra teatral y a su complemento musical que da soporte a este texto. Peer Gynt, protagonista de la obra, es un joven ambicioso que busca la pulsión de eternidad y de poder, su mayor sueño es ser emperador del mundo. Es un personaje oportunista, por lo que sus aventuras y sus planes siempre se ven frustrados por el natural orden del mundo. La pieza musical «En la gruta del rey de la montaña» acompaña la escena en la que Peer va tras una princesa, cortejándola y conquistándola casi al instante para poder hacerse de un reino. Dicha princesa no era humana, sino una especie de troll u ogro. Al llegar con el rey de los Dovres, le hacen una especie de ritual a Peer para que poco a poco vaya dejando atrás su humanidad: acepta beber y comer lo que ellos, vestir como ellos, incluso, usar una cola que le amarran con un listón, pero cuando llega el momento en el que se tiene que ver como ellos y, por lo tanto, olvidarse del mundo exterior, lo cual supone que le tengan que extirpar un ojo y cortarle el otro por la

mitad, desiste de su empresa y huye, no sin antes declararse orgullosamente humano.

La pieza musical da soporte a toda esta escena en la que Peer huye de aquellos monstruos que lo persiguen, enfurecidos por haberlos despreciado y humillado. Huye porque su orgullo no le permite dejar de ser lo que es para ser heredero de unas tierras. Por lo tanto, la pieza en este caso, funciona tanto para una huida como para un acercamiento hacia algo desconocido y terrible, precisamente por desconocido. La pieza musical inicia dando sensación de misterio, de enfrentamiento a algo desconocido, para luego tornar en algo que parece tornarse salvaje y terrible. Inicia con pisadas pausadas, tímidas, para terminar con pasos acelerados.

El lenguaje utilizado le da fluidez a las reflexiones que se suceden una tras otra sin parar, sin perder el hilo, siguiendo una línea a la cual estaban destinadas todas aquellas combinaciones de palabras. El instante se maneja de forma virtuosa. El recuerdo lo carga con finísimos detalles. El encuentro ya se dio e incluso la confrontación, pero el hecho culminante es el de la aceptación, el que desencadena la liberación, la similitud con el objeto observado. La epifanía. G.H., luego de luchar contra su deseo, permite que éste sea, y es entonces que se come a la cucaracha moribunda. Decide ocupar el mismo espacio que la cucaracha, compartirlo todo, aunque ambas ya compartían la muerte. Muerte que come muerte, así culmina el asunto. Los violines se apoderan de la melodía que no deja de acelerarse, que no deja de crecer. La mordida, el sabor. Los timbales golpean más fuerte. Timbales y platillos pausados, instrumentos de viento al unísono ocupando los silencios de las percusiones, una, dos o tres veces. Golpeteo intenso de timbal, todos los instrumentos anunciando el final. Redoble. Epifanía.

G.H. entra en el momento cumbre, donde la reflexión sobre el amor, la vida, la bondad, la belleza se hacen presentes y se complementan entre sí. La protagonista, por fin, puede soltar nuestra mano; ya no siente miedo. Lo desconocido resulta ser lo más auténtico, real

y natural. Empieza a nombrar. Nombrar es la forma en que los objetos existen en nuestra realidad; sin nadie que nombre, se desata el caos. Ya por fin posee la realidad, la cual es más extensa y compleja que el lenguaje, por lo tanto, se ve frente a cosas que no puede nombrar porque el lenguaje no es capaz de nombrar algo tan absoluto. En este punto, la novela adopta más parecido con «El Aleph», de Borges que con *La metamorfosis*, de Kafka. El todo y el ahora por el que se encuentra poseída la hace renunciar a tratar de comprender: «La renuncia es una revelación». Entonces sabe que encontró la materia viva, la misma se le revela. La vida es su revelación. La pasión es la revelación.

Fue una gran travesía. Su metamorfosis estaba completa. Se pudo despojar de lo detestablemente humano, el sentimentalismo. Plantea que es éste el que nos da la humanidad, la cual es terrible. Ella logra conectar con su parte cosa, la cual es la parte divina. Lo humano es el infierno mientras que la cosa es lo divino, todo aquello que nos conecta con todo.

Escucha, ante la cucaracha viva, el peor descubrimiento que ha sido que el mundo no es humano y que no somos humanos: «¡No, no te asustes! Ciertamente, lo que me había protegido hasta aquel momento de la vida sentimentalizada de la cual yo vivía es que lo inhumano es lo mejor de nosotros, es la cosa, la parte cosa de la gente» (Lispector, 2013:152).

Entonces podemos ver a todas las mujeres en una sola que es G.H., al igual que la cucaracha cargaba con toda su especie arcaica, porque en una sola cucaracha podemos encontrar a todas las cucarachas. Cada objeto se relaciona con todo, y ese todo es también el mismo objeto, cargado de tiempo. Todas las incógnitas y las posibles respuestas se encuentran en la novela. Novela que Clarice consideraba la mejor de todas sus obras.

Peer Gynt y G.H. parecieran no tener muchas cosas en común, salvo una, que es la que trato de rescatar en el presente escrito. Lo que comparten es la pieza musical, la sensación que evoca en ambas

partes: por un lado, tenemos la huida, y por el otro el acercamiento hacia una misma cosa. Peer Gynt se rehúsa a dejar de ser humano a cambio de contraer un matrimonio que le dará poder y tierras:

El viejo Drove: Espero que serás razonable, príncipe. Tienes talento, y conseguirás sacudir de ti al hombre horrible (...) ¿verdad que sí quieres?

Peer Gynt: Yo sigo siendo el hijo de John Gynt. Por una novia, y mucho más con un reino encima. Pasa uno por ciertas cosas; pero todo tiene un límite. (...) mi conciencia resiste un juramento falso (...) Pero saber que ha de durar eternamente, que no he de volver a ver un cristiano, que he de vivir con vosotros sepultado en la montaña, encadenado, sin poder salir jamás (...) ¡Gracias por vuestros favores! ¡Que el diablo os lleve a todos! (Ibsen, 1867:64).

Sin embargo, como se mencionó con anterioridad, G.H. es capaz de despojarse de esa humanidad, y encuentra un éxtasis. Ambos acaban en epifanía. Uno termina por salvarse de las garras de aquellos que lo persiguen para quitarle la vida, lucha por seguir siendo un humano, para volver a donde estuvo antes. Se enfrenta a esa delgada línea que constituye la muerte para dejar de ser; no huye de una muerte carnal sino de una muerte del ser humano. Lo mismo G.H., se enfrenta consigo misma, con la cucaracha y con un orden diferente, la aceptación es la epifanía, el encuentro con lo grotesco, con lo desconocido. Ella deja de lado lo que Peer no pudo, incluso a cambio de fortuna, y se deja morir, se deshace de lo que no le sirve, mata lo que había de humano en ella.

La construcción de la pieza sirve mucho para ambientar este tipo de acercamiento con la muerte o, mejor dicho, de enfrentamiento con la muerte del ser. Para empezar, está en la tonalidad de Si bemol Mayor, lo que ya nos adelanta que se tratará de una pieza con intensidad, propia de las tonalidades mayores, que con frecuencia se utilizan para crear ambientes de felicidad, aunque en este caso se utiliza para una emoción más parecida a la adrenalina.

El tema de la pieza es sólo uno, pero se repite con diferentes instrumentos e intensidades. Comienza en piano, con un fagot que toca notas pausadas; de a poco los instrumentos se van integrando uno a uno y el volumen comienza a aumentar, evocando la celeridad y la precipitación. No por nada, la *suite* de la que forma parte esta pieza es considerada una de las más logradas dentro de la música incidental, puesto que el reto a representar no era uno sencillo.

Macabea, Bach y Schumann

A diferencia de sus anteriores obras, llevadas siempre por la línea del *fluir* de pensamiento y sensaciones, ésta tiene algo especial, o pretende ser algo especial. Se narran sólo hechos, o eso pretende el autor de dicha historia, manejado por la prodigiosa mano de Clarice. Una sola línea de acontecimientos es lo que se pretende. El narrador encargado de la tarea será quien nos entregue las sensaciones, las cavilaciones. La historia bien puede decirse que transcurre sólo con hechos. Una es la historia de Macabea, otra la del narrador encargado de escribir el destino de la protagonista.

Con esta obra ya entramos de lleno al contrapunto. Más que novela, es una obra contrapuntística en la que Clarice es también partícipe por su condición de creadora, la que posee la palabra. Está hecha con la misma genialidad en que Bach escribió sus veinticuatro preludios y fugas, mostrándonos la variedad de temas que pueden surgir de todas las tonalidades. Así es como con el lenguaje, algo finito, Clarice nos muestra lo infinito.

Según palabras de la propia autora, esta novela es una catarsis de una especie de infancia parcialmente retomada. Infancia que ya conocemos, llena de viajes, pérdidas y búsqueda de identidad. De pocas posesiones y de muchas aspiraciones. No por nada antes de iniciar con la historia, Clarice, la verdadera —la no escritora—, dedica la novela al viejo Schumann y a su esposa Clara, músicos

del periodo romántico. Robert Schumann era pianista y compositor alemán, digno representante de su época, en la que los nocturnos, los *impromptus* y los poemas sinfónicos se concebían sin parar. Robert, por su parte escribió un compendio de pequeñas obras para piano llamas *Kinderszenen*, que se traduce como escenas infantiles o episodios de la infancia. Dichas piezas, trece en total, las escribió en un momento oscuro de su vida, cuando conoce a Clara, su futura esposa y cuyo padre no está de acuerdo con la unión; época de su vida que contrasta con las piezas, las cuales son de carácter tranquilo y melodioso. Las piezas, por lo que se podría creer, no fueron hechas para que los niños las tocasen; las escribe por un sentimiento, una sensación de niño en su interior que Clara le hizo notar.

Si alguna de las trece *piecitas* pudiera acompañar a la novela, esa sería «*Träumerei*», que se traduce como «Ensoñación». El carácter melancólico y de absoluta serenidad bien podrían encajar con los hechos, que en su mayoría son insignificantes. Y se podría finalizar con la treceava pieza, llamada «Habla el poeta» (*Der Dichter spricht*). Pues fue Clarice quien siempre habló y dirigió las voces de la novela con maestría. Podemos atribuir estas obras a la dedicatoria que hace Clarice de la novela, recordando estos episodios infantiles del compositor, mismos que recuerda ella en su novela.

¿Cómo es que de Bach llegamos a Schumann? Bach constituye la estructura: las voces que hablan, se unen, se alejan y se confrontan, para darnos una unidad, con principio, desarrollo y final. Schumann nos da la esencia, el carácter y el contenido, el que nos lleva hacia las profundidades de lo que sea que se cuente. Todo esto es lo que le da un gran valor a la historia. La genialidad de Lispector nos puede sorprender una vez más, lo puede y lo hace.

La catarsis no sólo se queda en la infancia, también lo es de una identidad, de un pasado judío, pasado que irremediamente nos conduce de nuevo a la infancia, aunque con otro enfoque. Esto se refleja en el nombre de la protagonista: Macabea, que recuerda a los macabeos, judíos que constituyeron un movimiento de liberación,

guerreros que lograron su cometido. Fueron quienes lograron la independencia judía en Israel durante un siglo, aproximadamente. He aquí que hemos llegado a la protagonista, que además de poseer un nombre que recuerda a una estirpe guerrera de judíos, es también proveniente del noreste de Brasil, como lo fue Clarice, quien vivió su infancia en Recife, Pernambuco.

Macabea, la nordestina, será la protagonista de su propia vida, misma de la que no era consciente en lo más mínimo. Es un reflejo de cómo vivía en la pobreza el pueblo de Brasil, del estado de entropía que se percibía en aquellos años. Esto es algo inusual de parte de Clarice: retratar, hablar de las condiciones de su país, contar hechos. Aunque claro, muy a su estilo. La nordestina llega a Río de Janeiro, a la gran capital, tal como lo hizo Clarice: en condiciones de pobreza con la esperanza de mejorar. Macabea no tenía nada de especial, ella misma era la nada. Era una joven pura y a la vez idiota, trágica pero también cómica. No tenía la menor pizca de gracia, al igual que el Brasil que quiere proyectar. Ella era un reflejo de todo aquello.

La protagonista surge del querer contar una historia, pero Clarice no es la indicada para hacerlo, pues su condición de mujer le lleva a ser «demasiado sentimental» y dejar de lado los hechos, esos que sí son importantes. Es por eso que crea un narrador masculino: Rodrigo S.M. Él será el encargado de crear un personaje y llevarlo por la vida ficcional, llevarlo de la mano por el camino de los hechos, lejos de cualquier fluidez, ya sea sentimental o racional. Es eso lo que hace especial a Macabea, no es más que la creación de un narrador que se esfuerza por relatar acontecimientos, no se detiene a crear una identidad, una psicología del personaje. Aunque hubiera querido no podía ser posible, ya que la protagonista estaba destinada a eso, el narrador la destina a eso porque la conoce, y ella no se conoce. Simplemente es.

Ya hemos mencionado nuestras tres voces: Clarice, Rodrigo y Macabea. Ellos serán los encargados de dar vida a la novela. Tenemos

dos voces creadoras y una pasiva, de la que se habla, voz que no conoce sus facultades ni se pregunta nunca qué hay más allá. Clarice —representando lo femenino— crea a Rodrigo —que será la representación de lo masculino— y a su vez Rodrigo crea a Macabea —lo neutro. Se encuentra aquí el contrapunto, donde lo femenino y lo masculino chocan: «Así el <sentimentalismo> de la primera se contrapone a una <racionalismo> del segundo y ambos, en cierta forma, se desenmascaran mutuamente: ni la primera es tan femenina, ni el segundo tan masculino, ya que tales estereotipos son desmitificados» (Batella, 2007:154).

Encontramos que no sólo se cuenta la historia de Macabea, también se cuenta la de Rodrigo y su proceso de creación de la anterior. Las dificultades que sobrelleva al momento de darle vida a ese personaje. Rodrigo es un escritor de clase media, un intelectual que quiere reafirmar su posición creando al pobre. Tanto Clarice como Rodrigo intentan alcanzar al «otro», al que consideran inferior. El narrador es alguien que se compromete con su obra, pues es capaz de dejar de comer por ciertos días, recluirse y no vestir más que ropa vieja, para poder entrar en el personaje que tiene que desarrollar. Y él mismo se siente impotente ante el desgraciado destino de la protagonista, mismo que ni él puede evitar.

Macabea, la nordestina, es alguien insignificante que, a su vez, se interesa por las cosas insignificantes que le ofrece el mundo. Es un personaje desgraciado, pero doblemente desgraciado porque no se da cuenta de su condición. No es feliz, pero tampoco infeliz. Ignorancia, eso es lo que es ella. Su ignorancia y torpeza no parecen molestarle. Es quizá ese no saber lo que nos mantiene con cierta esperanza en el mundo, lo que le daba a este personaje su particularidad. Idiota y pura, pura por idiota, idiota por pura; el conocimiento es una especie de malicia y algo en lo que no se interesaba, su vida misma no era de su importancia e incluso de su incumbencia, no era ella quien la manejaba... aunque no se puede manejar algo que ni siquiera se concibe.

La muerte es el único momento en que todos somos protagonistas de algo, el momento en que nos convertimos en estrellas, brillamos sin necesidad de esfuerzo. Incluso alguien tan insulsa como la nordestina tenía derecho a tener su momento. Y eso es precisamente lo que fue, un momento, nada más. Lo más interesante de la vida de Macabea se convierte en la muerte. Rodrigo se lamenta y se disculpa pues, aunque él no lo hubiera querido, la muerte estaba dictaminada por una fuerza creadora mayor que él: el destino o, en este caso, Clarice.

El destino le llega en forma de Mercedes Benz en color azul, la cual la atropella justo cuando empezaba a sentir el golpeteo de la vida en el pecho. Rodrigo —o quizá la misma Clarice— «mata a Macabea justo en el momento en que ésta surge como sujeto que desea a otro, arriesgándose a construir o inventar una historia suya, imposible en un sistema fundado en los horrores de la discriminación» (Batella, 2007:516). La adivina le dio esperanza, misma que le hizo pensar en su propio futuro, pero el destino le dio todo lo contrario. Y no sólo a ella. A consecuencia de la inminente muerte de la protagonista, Rodrigo se percata de que él también es susceptible a la muerte: «Mi Dios, sólo ahora recordé que la gente muere. Pero, ¿¿también yo!?» (Lispector, 2011:89).

A todos se les quita la capacidad de crear; si Macabea no puede, tampoco Rodrigo, y es con la muerte de ésta que él también muere, lo que tiene por consecuencia la muerte de Clarice creadora, como en una especie de efecto dominó. El rico que mata al pobre, he ahí lo último. Resulta entonces que las tres voces siempre estuvieron conectadas, dependían una de la otra, se complementaban, pero se contraponían. Porque esta es una obra contrapuntística en identidad, en estructura.

El contrapunto es la encargada de dar espacio a diferentes voces en una pieza musical polifónica, aquella que no tiene sólo una voz. En esta novela encontramos voces que tienen sus momentos solistas, otros en las que se ven acompañados, y nos dejan como

resultado una obra en perfecta armonía, que nos revela no sólo la visión de uno, sino de la protagonista y de cómo es vista la protagonista. Respecto a Schumann, nada puedo decir; las piezas que se mencionaron con anterioridad se corresponden con la novela debido a esta misma polifonía. Por un lado, «Ensoñación», da esa tranquilidad que es aparentemente feliz, pero que con un poco de atención se vuelve angustiante. Un tema que se repite y se repite, tan sólo con pequeñas variaciones, con cambios pequeños, como los de Macabea. Por último, en «Habla el poeta», bien puede acompañar la muerte de Macabea, que por mucho que brillara en torno a la muerte, fue eso mismo, una muerte de alguien que no supo «vivir»; se trata de una pieza tranquila que a cada nota expresa solemnidad. Rinde honor al trágico destino, parece dictaminar y luego desaparecer, crea y destruye... como una voz poética, como Clarice y el inminente destino.

Coda

Cuando la música nos habla, nos dice lo que queremos oír. Debo aclarar que las piezas que fueron comparadas con la obra de Lispector están basadas en mi percepción, mi lectura y mi propia experiencia, la manera en que viví el texto, y lo que evocó en mí. Algunas de estas comparaciones podrán parecer ridículas o forzadas, pero la estructura de la música y de la literatura no son tan lejanas como podría creerse, y los temas no son exclusivos de una disciplina u otra; la música bien puede expresar ideas, lo mismo que la literatura puede brindarnos el goce de la inmediatez con que la música llega a impactar en el escucha. Los procesos de creación para ambas artes siguen ciertos patrones para poder comunicar, una comunicación que nos llevará, tarde o temprano, a la comprensión del mundo que nos rodea y de nosotros mismos.

Referencias

- Batella Gotlib, Nádía (2007), *Clarice. Una vida que se cuenta*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Ibsen, Henrik (s/f), *Peer Gynt. Poema dramático en cinco actos*, en http://www.danielcinelli.com.ar/archivos/Obras/Segundo_nivel/Realismo_Europeo/Obras/Ibsen/Peer_Gynt.pdf
- Lispector, Clarice (2011), *La hora de la estrella*, Madrid, Siruela.
- _____ (2013), *La pasión según G.H.*, Madrid, Siruela.

La biblioteca de Clarice Lispector

Emiliano Mastache

El presente texto es producto de una extensa investigación que consistió, entre otras cosas, en consultar, lo más ampliamente posible, el archivo de Clarice Lispector. Ahora bien, es importante señalar que dicha consulta tuvo como preocupación central la escritura.¹ En ese sentido, del conjunto de documentos que son parte del archivo, los que más me interesaba revisar y estudiar, por supuesto, eran los manuscritos existentes —claro está, sin menospreciar la correspondencia.

Dicho trabajo de consulta del archivo de Clarice Lispector fue realizado durante catorce meses entre 2016 y 2017. La primera gran labor fue delimitar el *corpus* documental relacionado con mi investigación. No obstante, conforme avanzaba en esa dirección, se fue haciendo evidente que sería imposible no entrar en el análisis de los registros exclusivamente bibliográficos —es decir, profundizar de manera independiente en lo que hace a los libros.

Ahora bien, es importante aclarar un detalle: lo que aquí llamo el Archivo de Clarice Lispector se refiere a los acervos de la escritora

¹ No entro en mayores detalles porque me extendería de manera innecesaria. Baste con decir que el objeto de interés fue observar un posible proceso de radicalización de la escritura en los manuscritos de Clarice Lispector.

que se encuentran tanto en la Fundação Casa de Rui Barbosa, como en el Instituto Moreira Salles, ambos en Río de Janeiro. Para quien lo desconozca, es necesario decir que los documentos de Clarice existentes (cartas, manuscritos, notas, cuadernos, libros, etcétera), para bien o para mal, se encuentran divididos entre ambas instituciones. Hablar, entonces, del archivo del Clarice Lispector, al menos para los fines de mi investigación, desde un inicio se refirió y se refiere el *corpus* compuesto por ambos acervos.

Regreso a la cuestión de los libros. No sin dejar claro que las diversas consideraciones que haré al respecto de la biblioteca de Clarice Lispector poseen, en su gran mayoría, un carácter tentativo e hipotético, es decir, están lejos de pretender ser concluyentes. No se debe olvidar que, ante la ausencia de quien conformó y poseyó una determinada biblioteca, no puede más que recurrirse, para no pocos detalles y aspectos, a la imaginación y a la especulación creativa.

Así, me di a la tarea de crear una base de datos conjunta: por una parte, recuperé las más de quinientas referencias que aparecen en el catálogo de la Fundação Casa de Rui Barbosa y, por otra, las cerca de ochocientas referencias existentes en el acervo del Instituto Moreira Salles. A partir de ahí puedo afirmar que la biblioteca de Clarice Lispector, que hoy es posible consultar, consta de un total de mil trescientos veintiocho títulos. Ahora bien, lo primero que es necesario señalar es que no todos son propiamente libros de Lispector —es decir, que hayan pertenecido a ella—, porque muchos son ediciones diversas de sus obras y algunos son de crítica sobre las mismas. De tal forma, la base de datos me permitió, también, separar con precisión primeramente esas dos áreas.

Doscientos sesenta y seis títulos corresponden a ediciones de los libros de la autora —entre las que destacan, por ejemplo, las traducciones al checo y al francés de *Cerca del corazón salvaje*— y a ediciones que incluyen comentarios, estudios e introducciones críticas sobre sus textos; además de algunas traducciones hechas

por ella. De ese modo, restan mil sesenta y dos títulos que no son de la autoría de Lispector y que son los que conforman propiamente la biblioteca de la autora.

¿Qué es posible observar en ese conjunto de libros? En primer lugar, es importante señalar que la gran mayoría de ellos cuenta con una dedicatoria, por parte de los respectivos autores o de conocidos, dirigida a Clarice Lispector. Esto es relevante porque inmediatamente permite suponer que fueron obsequios — en buena parte de los casos, de los respectivos autores —, lo cual significaría que ella no los habría adquirido por sí misma. Claro, bien puede ser que algunos sí los haya adquirido e inclusive buscado que se los dedicaran — aunque la imagen de una gran escritora o escritor pidiendo autógrafos de otros colegas no resulta muy satisfactoria ni se corresponde del todo con la imagen idealizada que se suele tener de los mismos, ¿no es cierto?

De tal forma, el que haya poseído tantos libros autografiados o con dedicatorias para ella, no puede ser más que algo sumamente inquietante, sobre todo si se toma en cuenta que la propia Lispector acostumbraba promover una imagen de sí misma como alguien poco intelectual y que, según dijo en diversos momentos, leía escasamente y mal. Claro, no se debe olvidar que tales posturas estaban lejos de ser algo absolutamente apegado a la realidad. Así, desde mi perspectiva, el hecho de que en su biblioteca existan tantos libros con dedicatoria para ella, parece ser la consecuencia de que se fue volviendo cada vez más famosa, y por tanto, más buscada y solicitada, no sólo por los medios o por lectores comunes, sino, precisamente, por otros escritores, seguramente más jóvenes y que buscaban ser leídos por ella.

Lo anterior puede parecer mera especulación, pero, como se verá, cobra fuerza cuando se agrupan los libros con dedicatoria por décadas, con base en su fecha de publicación:

Cuadro 1
Libros con dedicatoria para Lispector por década²

<i>Década</i>	<i>Número de libros con dedicatoria</i>
1920-1929	0
1930-1939	3
1940-1949	25
1950-1959	40
1960-1969	203
1970-1977	167

La mayoría de esos libros es, efectivamente, de literatura: cuentos, crónicas, novelas, poesía y algunos ensayos, tanto de escritores conocidos por Clarice, como: Rubem Braga, Lucio Cardoso, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, entre otros; como también de jóvenes escritores. Como se puede observar, los libros que le fueron dedicados en la década de 1960 son más del doble que el de las cuatro décadas anteriores juntas. Esto puede ser explicado, en parte, por el hecho de que Clarice había regresado a Brasil definitivamente en 1959, después de haberse divorciado; fue a partir de ese momento que comenzó a ser una escritora reconocida en su país.

Ahora bien, más allá de este tipo de curiosidades, lo que es realmente importante es que ese criterio de división arroja seiscientos treinta y dos títulos sin dedicatoria, es decir, libros que probablemente la escritora adquirió de *motu proprio*, y, aún más importante, es altamente probable que haya llegado a leerlos. Por ejemplo, es casi indudable que un libro como *Principios de Sociología Jurídica*, escrito por Eusebio Lima y con fecha de publicación de 1922, fue adquirido por la joven Clarice que estudiaría la carrera de Derecho,

² No fueron considerados los libros publicados a partir de 1978, pues, por obvias razones, de esa fecha en adelante los libros ya no pueden ser considerados parte de la biblioteca de Clarice Lispector, sino solamente parte del acervo.

al igual que *O Brasil contemporâneo*, escrito por Mario Pinto Serva, también de 1922 —por cierto, un libro difícil de encontrar actualmente y sobre el que no existen muchas referencias.³

Pero justo aquí es donde las primeras aproximaciones a los registros bibliográficos comienzan a ser más interesantes, porque aparecen nombres como Proust, Katherine Mansfield, G. Simeon, T.S. Eliot, Faulkner, Claudel, Rimbaud, Henry James y, lo que es todavía más interesante: Bergson, Sartre, Kierkegaard, Spinoza o Leibniz —nótese que, a respecto de estos últimos, no se trata de autores precisamente fáciles, sino todo lo contrario, algunos son sin duda extraordinariamente complejos y, no sobra decirlo, son autores que marcaron profunda e irreversiblemente el pensamiento moderno. De ese modo, tales nombres inmediatamente contradicen la postura de Clarice Lispector asumida públicamente respecto a que no acostumbraba leer o que inclusive olvidaba tanto las lecturas que hacía como los respectivos autores. En realidad, sucedía todo lo contrario.⁴

Este tipo de autores y referencias, por obvias razones, es lo que salta a la vista primera e inmediatamente. No obstante, al paso de una revisión más detenida y minuciosa, comienzan a llamar la atención otros aspectos, y otros autores y títulos. Probablemente, a partir de ese punto y de ese momento, comienzan a resquebrajarse no sólo prejuicios justificados e injustificados que se tienen respecto a un autor sino que, sobre todo, empiezan a tambalearse diversas ideas sobre sus obras que parecían tener una enorme consistencia.

Así, fue sumamente interesante descubrir, con las sucesivas relecturas de la base de datos, que además de los casi treinta títulos de filosofía que se encuentran en los registros, hay una serie de títulos

³ Me ha parecido conveniente dejar los títulos de los libros en su idioma original.

⁴ En ese sentido, no es posible dejar de mencionar que, respecto a las lecturas de Clarice Lispector, Ricardo Iannace (2011), en su libro *A leitora Clarice Lispector*, ofrece un registro detallado de todos los autores que posiblemente fueron leídos por ella, dado que aparecen mencionados en alguno de sus textos. Habría, pues, que hacer un cruzamiento entre esas referencias estudiadas por Iannace y la biblioteca de la autora.

relacionados con el esoterismo, el ocultismo o temas metafísicos, por ejemplo, religiones varias: el taoísmo, el hinduismo, el budismo, el yoga, y el judaísmo; o títulos como el *I Ching*; la *Sabedoria eterna*, de Madame Blavatsky; o *Uma estranha realidade* de Carlos Castaneda. De la misma forma, llama la atención que hay diversos libros sobre psicología y psicología médica. A continuación, presento un cuadro con algunos de los títulos más importantes en ese sentido.

Cuadro 2

Algunos títulos sobre religiones, metafísica y psicología

Autor	Título
Lao Tzu	<i>The way of life</i>
Swami Prabhavananda	<i>The Upanishads: breath of the eternal</i>
Yogi Ramacharaka	<i>Bhagavad gita: el mensaje del maestro</i>
W.Y. Evans-Wentz	<i>The Tibetan Book of the Dead</i>
Daisetz Teitaro Suzuki	<i>Introdução ao zen-budismo</i>
Desmond Dunne	<i>Yoga ao alcance de todos: como ter uma vida longa e feliz</i>
Yogi Ramacharaka	<i>Raja yoga: sviluppo dei poteri occulti dell'uomo</i>
Swami Vivekananda	<i>Quatro yogas de auto-realização</i>
Bernard Haring	<i>Shalom: peace. The Sacrament of Reconciliation</i>
Phinn E. Lapide	<i>Milagre em San Nicandro</i>
Aimé Pallière	<i>O santuário desconhecido: a minha «conversão» ao judaísmo</i>
Richard Wilhelm	<i>The I Ching or Book of changes</i>
Helena Petrovna Blavatsky	<i>Sabedoria eterna: dois livros das Estâncias de Dzryan</i>
Carlos Castaneda	<i>Uma estranha realidade</i>
Karen Horney	<i>Are you considering psychoanalysis?</i>
Clark E. Moustaks	<i>The self: explorations in personal growth</i>
Erich Fromm	<i>El miedo a la libertad</i>
Abraham P. Spierling	<i>How to make psychology work for you</i>

Autor	Título
David Harold Fink	<i>Valorize sua personalidade</i>
Maxwell Maltz	<i>Liberte a sua personalidade</i>
David Harold Fink	<i>Domine o seu sistema nervoso</i>
Orison Swett Marden	<i>Domínio dos nervos</i>

En otras palabras, ciertas referencias de la biblioteca de Clarice Lispector parecen confirmar no pocas intuiciones que surgen con la lectura de sus textos. Por ejemplo: la impresión de que hay algo en su escritura entre lo poético, lo filosófico y lo abstracto, lo cual convoca nombres de pensadores como los ya mencionados. Y al mismo tiempo, surge la impresión de que hay algo de esotérico en ellos, tal y como sucede, por ejemplo, con el famoso cuento «El huevo y la gallina» o con el tópico de la «cuarta dimensión», tan recurrente en textos como *Agua viva* o *Un soplo de vida*.

Es posible, entonces, asociar las impresiones que se suscitan en la lectura de textos de Clarice, con ciertos títulos y autores de su biblioteca. Sin embargo, lo mismo sucede a la inversa. Al revisar de manera cuidadosa los títulos de la biblioteca, surgen diversas asociaciones, «ecos» y «vasos comunicantes» con los textos de Clarice. Haré referencia únicamente a tres casos.

En primer lugar, merece ser mencionado el nombre más o menos olvidado de Samuel Rawet, un escritor y ensayista —también brasileño— quien, además de escribir cuentos y poesía, publicó un ensayo (1972), el cual se encuentra en la biblioteca de Clarice, que lleva por título *Eu, tu e ele* y que tiene una obvia relación con Martin Buber —es importante decir que en los registros se encuentra el título *The Writings of Martin Buber*. No se debe olvidar la importancia del judaísmo en relación con la autora de *La hora de la estrella*.

En segundo lugar, merece ser destacado el libro llamado *Dardará*, una novela escrita por O.C. Louzada Filho, la cual, de manera inesperada, parece tener una correspondencia profunda tanto con

La hora da estrela como con *Un soplo de vida*, precisamente en lo que se refiere a la escritura y la forma en que ésta trata sobre sí misma —es decir, de manera autorreferencial.

Dardará fue publicado por primera vez en 1965, y no fue reeditado hasta 2012 por la editorial Nankin. Al respecto, hay dos puntos muy importantes. El primero es que el libro trata acerca de la construcción de un puente y de una comunidad que se ve afectada por dicho proyecto. La comunidad habita una isla y termina huyendo. Ahora bien, superpuesta a la construcción del puente, sucede, de manera simultánea, la construcción de la propia novela. De hecho, el inicio del libro es el siguiente:

Me pregunto si no fueron dichas ya todas las palabras y si aún habrá algo por decir, si todo lo que pueda decir (y me pregunto si sabré al menos lo que habré de decir, respondiéndome que por lo menos la certeza de lo que pudiera decir no la tengo), no fue dicho antes y por alguien más, si no sería más simple decirlo apenas en dos palabras, o si sería posible hacerlo y si, al final, la vanidad y el rebuscamiento de esa larga y complicada construcción que hago, que habré de hacer, tal vez, pero que se construye por partes antes de ser escrita a la medida en que yo la pienso y la construyo, y que hacemos, no será más que la vanidad que nos viene de la infancia (2012:14).⁵

¡La semejanza con el comienzo de *La hora de la estrella*, que se publicó en 1977, es simplemente asombrosa! Recuérdese que la novela de Clarice Lispector inicia así:

⁵ La traducción es mía. El original es el siguiente: «Eu me pergunto se todas as palavras já não foram ditas e se ainda haverá algo a dizer, se tudo o que possa falar (e eu me pergunto se saberei ao menos o que irei falar, respondendo-me que pelo menos a certeza do que disser não a tenho) já não foi dito antes e por outro, se não seria mais simples dizê-lo apenas em duas palavras, ou se seria possível fazê-lo e se, afinal, a vaidade e o rebuscamento dessa longa e complicada construção que eu faço, que irei fazer, talvez, mas que se constrói por partes antes de escrita à medida em que eu a penso e construo, e que fazemos, não será mais do que a vaidade que nos vem da infância» (Filho, 2012:14).

Todo en el mundo comenzó con un sí. Una molécula dijo sí a otra molécula y nació la vida. Pero antes de la prehistoria existía la prehistoria de la prehistoria y existía el nunca y existía el sí. Siempre lo hubo. No sé qué, pero sé que el universo jamás tuvo comienzo.

Que nadie se engañe, sólo consigo la simplicidad con mucho esfuerzo.

Mientras tenga preguntas y no tenga respuesta continuaré escribiendo. ¿Cómo empezar por el principio, si las cosas ocurren antes de ocurrir? ¿Si antes de la pre-pre-historia ya existían los monstruos apocalípticos? Si esta historia no existe, pasará a existir. Pensar es un acto. Sentir es un hecho. Los dos juntos son yo que escribo lo que estoy escribiendo (Lispector, 2000:13).⁶

No es mi intención proponer algo más que una probable influencia —cualquier otra cosa sería difícil de probar—; no obstante, la semejanza es tan grande que cruzan por la mente diversas posibilidades... Al final de cuentas, entre una y otra novela hay aproximadamente nueve o diez años. Claro, esta cuestión merece un estudio mucho más serio y profundo. Simplemente quiero llamar la atención respecto a la importancia que tiene el poder conocer la biblioteca de una escritora o escritor y cómo ese hecho puede modificar diversas ideas y supuestos que se tienen respecto a un determinado texto. Asimismo, estudiar los materiales que componen la biblioteca de Clarice Lispector es de gran relevancia, porque es un tema que ha recibido muy escasa atención y hasta hoy es francamente un tema inédito.

Otro punto que merece mencionarse es que la edición más reciente de *Dardará* incluye un comentario, en la parte final del libro,

⁶ El original en portugués es el siguiente: «Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou. Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho. Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos —sou eu que escrevo o que estou escrevendo» (Lispector, 1998:11).

de la profesora Vilma Arêas, una de las más importantes estudiosas de la obra de Clarice. En ese sentido, no deja de resultar extraño que Vilma Arêas no mencione a Lispector en su comentario sobre la novela de O.C. Louzada Filho. Es bastante probable que la profesora Arêas desconozca el hecho, importantísimo, de que *Dardará* fue y es parte de la biblioteca de Clarice Lispector.

Pero regresemos a la cuestión de los libros que llaman la atención en la biblioteca. El tercer y último ejemplo es sumamente relevante. Entre los libros de la biblioteca hay uno de la autoría de Alain Robbe-Grillet, llamado *Por um novo romance* (efectivamente es una edición en portugués), hoy, desgraciadamente, un poco olvidado. En primer lugar, quisiera destacar el siguiente fragmento, porque parece haber sido pensado en función de la obra clariceana y de sus pulsaciones. Es interesante advertir que las palabras del escritor francés, por un momento, parecen estar tratando sobre lo que sucede, desde el comienzo, en *La hora de la estrella* —precisamente lo que comparte con *Dardará*—, es decir, la incertidumbre radical que supone escribir:

Así, después de haber indisputado a los críticos al hablar de la literatura con la cual sueña, el novelista se siente repentinamente desarmado cuando esos mismos críticos le piden: «Explíquenos por lo tanto por qué usted escribió ese libro, lo que significa, lo que usted pretendía hacer, con qué intención empleó usted esta palabra, por qué construyó esta frase de ese modo?»

Delante de semejantes preguntas, sería posible decir que su «inteligencia» no le sirve para nada más. Lo que él quiso hacer fue sólo ese libro tal cual es. Eso no quiere decir que él esté completamente satisfecho con ese libro; pero la obra continúa siendo, en todos los casos, la mejor y única expresión posible de su proyecto. Si el escritor hubiera tenido la facultad de dar una definición más simple de su proyecto, o de reducir sus doscientas o trescientas páginas a un mensaje en lenguaje claro, de explicar el funcionamiento de su proyecto palabra por palabra, en suma, de dar la razón de su proyecto, no habría sentido la necesidad de escribir el libro.

Pues la función del arte no es nunca la de ilustrar una verdad — o incluso una interrogación — anticipadamente conocida, sino traer a la luz del día ciertas interrogaciones (y tal vez también, a su tiempo, las respuestas) que aún no se conocen ni a sí mismas (Robbe-Grillet, 1969:14).⁷

El ejemplar de dicho libro que se encuentra en la biblioteca de Clarice Lispector — editado en el Brasil, en 1969 — que revisé cuidadosamente cuenta con múltiples marcas de lectura. En ese sentido, es necesario hacer varias puntualizaciones.

La primera se refiere al hecho de que en el registro electrónico de dicho libro se puede leer al final de la ficha: «Comentario de autor: Destaques». Lo cual quiere decir que el ejemplar posee marcas hechas, no por el autor del libro, sino por el «autor» a quien perteneció el libro, es decir, Clarice Lispector.

Ahora bien, las marcas — que son ochenta en total — en realidad son exclusivamente subrayados horizontales y pequeñas líneas verticales al margen de los párrafos; es decir, fueron hechas con el propósito de resaltar alguna frase o trecho del texto, al considerarlos importantes por quien realizó la lectura.⁸

⁷ La traducción es mía. El original en portugués es el siguiente: «Assim, após ter indisposto os críticos ao falar da literatura com a qual sonha, o romancista se sente repentinamente desarmado quando esses mesmos críticos lhe pedem: Explique-nos portanto por quê você escreveu esse livro, o que significa, o que você pretendia fazer, com que intenção você empregou esta palavra, por que construiu esta frase dêsse modo? Diante de semelhantes perguntas, seria possível dizer que sua <inteligência> não lhe serve para mais nada. O que êle quis fazer foi apenas aquêlê livro mesmo. Isso não quer dizer que êle está sempre satisfeito com êsse livro; mas a obra continua a ser, em todos os casos, a melhor e a única expressão possível de seu projeto. Se o escritor tivesse tido a faculdade de dar uma definição mais simples de seu projeto, ou de reduzir suas duzentas ou trezentas páginas a uma mensagem em língua clara, de explicar o funcionamento de seu projeto palavra por palavra, em suma, de dar razão de seu projeto, não teria sentido a necessidade de escrever o livro. Pois a função da arte não é nunca a de ilustrar a verdade — ou mesmo uma interrogação — antecipadamente conhecida, mas sim trazer para a luz do dia certas interrogações (e talvez também, a seu tempo, as respostas) que ainda não se conhecem nem a si mesmas» (Robbe-Grillet, 1969:14).

⁸ Es de suma importancia advertir que las imágenes que presento a continuación, de las marcas y subrayados en *Por um novo romance*, no son imágenes tomadas del original, es decir, no son del ejemplar que se encuentra en la biblioteca de Clarice Lispector, sino que son imágenes de una reproducción hecha minuciosamente por mí a partir de una fotocopia de otro ejemplar de la misma edición del libro.

Imagem 1

Registro electrónico de *Por um novo romance*

Por um novo romance Robbe-Grillet, Alain, 192...	Inf. publicação	Livro - Português
	Número de chamada	
	Classificação	801
	Notação	R545p
	Ent. princ.	Robbe-Grillet, Alain, 1922- 
	Título	Por um novo romance
	Imprensa	São Paulo: Documentos, 1969.
	Desc. física	112 p.
	Notas	
	Conteúdo	Comentário de autor: Destaques
	Gerais	Pour un nouveau roman
	Assuntos	1. Literatura - Filosofia 

Y es que, al no haber ni una sola marca que cuente con letras o palabras, inmediatamente se abre la duda de si realmente fueron hechas por Clarice. En ese mismo sentido, es de enorme importancia decir que los subrayados fueron realizados con cuatro tipos de pluma distintos (una de tinta roja y tres de tinta azul: una más fuerte, otra un poco más tenue y una que parece ser pluma fuente con un trazo más grueso). Por lo demás, tal vez lo más relevante es que en diversos momentos se empalman los subrayados de dos plumas distintas, lo cual hace pensar que hubo, por lo menos, dos lecturas realizadas en dos momentos distintos.

Cabe especular: ¿será que fueron hechas también por dos personas distintas? Tal vez ese ejemplar, antes de ser de Clarice, fue de alguien más. Al menos así lo hace pensar un nombre tachado en la primera hoja del libro y que resulta ilegible.

Imagem 2

Marcas hechas con dos colores de tinta en *Por um novo romance*

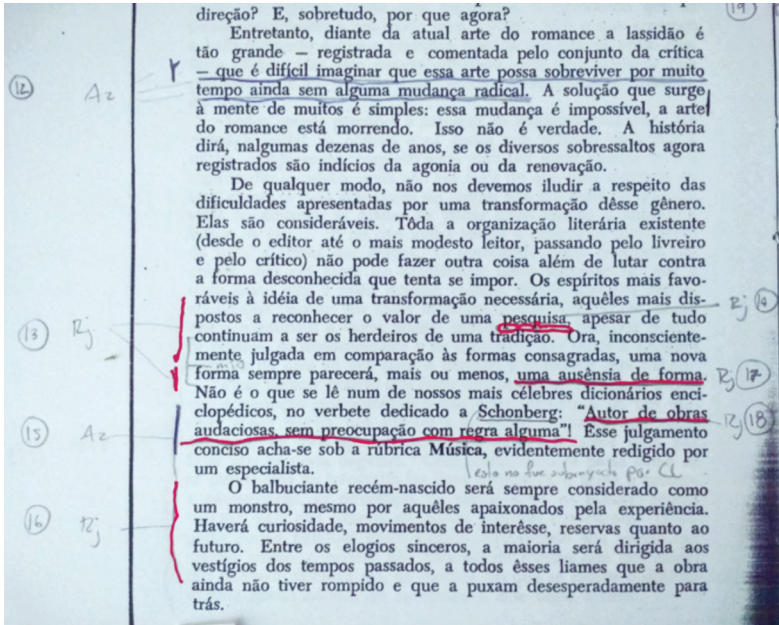


Imagem 3

Subrayados empalmados con dos colores
de tinta en *Por um novo romance*

Como toda alienação, esta efetua, bem entendido, uma inversão geral dos valores, bem como a do vocabulário, se bem que se torne muito difícil reagir e que se hesite no emprêgo das palavras em sua acepção normal. É o que acontece com o termo "formalismo". Tomado no seu sentido pejorativo, só deveria ser aplicado — como ressaltou Nathalie Sarraute — aos romancistas demasiadamente preocupados com seu "conteúdo", romancistas estes que, para se fazerem melhor compreender, afastam-se voluntariamente de toda pesquisa de estilo que corre o risco de desagradar ou surpreender: exatamente aqueles que adotam uma forma — um molde — que já foi provado mas que perdeu toda força, toda vida. São formalistas porque aceitaram uma forma já feita, esclerosada, que não é mais do que uma fórmula, e porque se agarram a essa carcaça descarnada.

¿Tienen relevancia los subrayados hechos en un libro que perteneció a una escritora o escritor? ¿Hasta dónde es posible llevar las reflexiones con base en ese tipo de marcas?

Quien no conoce el texto escrito por Alain Robbe-Grillet, sin duda, habrá reparado en el título del mismo y en la obvia relación con Clarice. Pero igual sucederá con quien ya conoce dicho libro: inmediatamente se percibe la enorme trascendencia que puede tener el que alguien como Clarice Lispector lo haya leído con detenimiento, en la medida en que pudo haber constituido la detonante para que la gran escritora brasileña aventurara, aún más, nuevos senderos y nuevas búsquedas en su escritura.

De tal forma, es altamente probable que Clarice Lispector haya leído *Por una nueva novela* de Robbe-Grillet, tal vez en busca de algún estímulo o de alguna reflexión inusitada. Al menos así parece. Y tal propuesta es posible a partir de emprender el estudio de la biblioteca de una escritora o escritor. Aunque, es cierto, se debe proceder con suma cautela, porque siempre es posible que haya otras explicaciones. En efecto, Clarice Lispector, en una entrevista de 1976, realizada en Buenos Aires, y a pregunta expresa, reconoce lo siguiente:

[Entrevistador:] Esa relación suya con los objetos y un cierto signo antipsicologista han llevado a muchos a ligar su obra con la de la escuela objetivista francesa. Creo que no tiene mucho que ver.

[Clarice:] No, conocí a Robbe-Grillet en una comida ofrecida en la embajada francesa de Río y realmente coincidí en que ese objetivismo es más descriptivo, menos esencial. ¡Ay de mí, que Dios me dio la carga de ser una escritora de la realidad más íntima! Me gusta mucho la vida y creo que después de la muerte comienza otra vida mejor que ésta. He llegado a esta creencia a través de la vida misma (Vera, 1976).⁹

⁹ «En el otoño de 1976, realizó [Clarice Lispector] una visita a Buenos Aires; Raúl Vera Ocampo, periodista del diario *La Opinión*, aprovechó la oportunidad para entrevistarla. El reportaje apareció en «La Opinión Cultural» del 18 de abril de 1976» (Vera, 18 de abril de 1976).

Según registros hemerográficos, el escritor francés visitó Brasil en 1969 y participó de eventos diversos.¹⁰ De esa forma, lo que a primera vista podría parecer, a partir de las marcas de lectura en un libro, una asociación o hasta una influencia directa, bien podría haberse debido, antes que a una búsqueda escritural, intelectual o estética por parte de Clarice, a una refinada atención para con quien se encontraría en un evento diplomático. Aunque ambas opciones, cabe aclarar, no son excluyentes.

De modo que es importante tener siempre presente que lo que aparece en la biblioteca de un escritor o escritora casi nunca es definitivo. Aunque no por ello deja de ser apasionante adentrarse en sus laberintos y detalles.

En todo caso, es sumamente claro que las relaciones que existen entre diversas obras de Clarice Lispector y el libro de Alain Robbe-Grillet, *Por um novo romance*, son de enorme relevancia y profundidad. Sin duda, las marcas y subrayados que aparecen en el ejemplar que es parte de la biblioteca de la autora, merecen una atención exclusiva y dedicada, misma que espero poder realizar en el futuro inmediato en otro espacio.

Por el momento, hasta aquí esta breve exposición sobre la biblioteca de Clarice Lispector, no sin dejar de señalar, a manera de conclusión, algunos aspectos generales de la biblioteca de la autora de *La hora de la estrella* que, a mi parecer, resultan inquietantes y abren algunas incógnitas, las cuales, antes que buscar darles solución, requieren ser planteadas y exploradas con seriedad.

En primer lugar, es necesario decir que después de hacer el ejercicio de revisión de la biblioteca de la más reconocida escritora de Brasil, resulta imposible no tener una imagen más precisa y extensa del trabajo literario — en tanto lectora y escritora — realizado por Clarice Lispector. En ese sentido, entre muchos otros aspectos, llama la atención algo curioso: el número total de libros de poesía es

¹⁰ En la nota del 11 de marzo del 1969, del *Jornal do Brasil*, se informa sobre las actividades que el escritor francés tenía programadas durante su estancia en Río de Janeiro.

realmente sorprendente para una autora que jamás publicó un libro de ese género: ¡casi 250 títulos, sólo de poesía! Y, contrario a lo que podría pensarse, la cantidad de novelas es menor. Entre los poetas incluidos destacan Bandeira, Drummond, Ledo Ivo, João Cabral de Melo Neto, por mencionar algunos. Pero también nombres menos conocidos, como los de Luiz Paiva de Castro, Mario Chammie, Marcos Konder Reis o Carlos Nejar.

¿Cómo explicar una presencia tan vasta de poesía en la biblioteca de Clarice Lispector? ¿Es una mera casualidad? ¿Tiene alguna relevancia? Dejamos al lector las posibles respuestas.

En segundo lugar, es sumamente importante destacar un aspecto que la crítica ha omitido de manera inexplicable: en la biblioteca de Clarice Lispector que hoy es posible consultar, como sucede con cualquier biblioteca, hay libros en diversos idiomas. Pero lo que llama profundamente la atención es que los idiomas son seis: portugués, inglés, francés, español, italiano y alemán.

Cuadro 3
Cantidad de libros por idiomas

<i>Idioma</i>	<i>Cantidad de libros en la biblioteca</i>
Alemán	3
Italiano	21
Español	39
Francés	92
Inglés	190
Portugués	717
<i>Total</i>	<i>1 062</i>

Esto significa que Clarice Lispector si bien no llegó a dominar en todas sus dimensiones dichos idiomas, sin duda llegó a ser una lectora plurilingüe. Y salvo equívoco, hasta ahora tampoco se ha

hecho hincapié en este aspecto por parte de la crítica, no sólo en términos biográficos —no es posible olvidar que vivió algún tiempo en Italia, y otros periodos en Inglaterra y en Estados Unidos, y que hizo viajes recurrentes a Francia—, sino precisamente en términos literarios.

¿Qué repercusiones tuvo este carácter plurilingüe en su escritura y en sus obras? Esto es un aspecto que merece mayor atención, dada su relevancia. En ese mismo sentido, es de sorprender que haya diversos títulos en español en la biblioteca de la autora. Poco se ha estudiado el uso de dicho idioma por parte de Clarice Lispector o las referencias en ese idioma en sus textos —recuérdese, por ejemplo, que en *La hora de la estrella* aparece la siguiente frase: «Eu preciso de algumas horas de solidão por dia senão <me muelro>» (1998:69); o el que un personaje sea llamado Ixtlán, en el cuento «Miss Algrave», un nombre que innegablemente remite al mexicano Carlos Castaneda. Como lo señalé al principio, entre los libros de la biblioteca de la autora, si bien no aparece el famoso *Viaje a Ixtlán*, sí aparece *Uma estranha realidade*, versión en portugués de *Una realidad aparte*.¹¹

De los libros en español que son parte de la biblioteca de Clarice Lispector llaman la atención los siguientes nombres y títulos:

Cuadro 4
Algunos libros en español de la biblioteca de Clarice Lispector

Autor	Título
Erich Fromm	<i>El miedo a la libertad</i>
Paul Clement Jagot	<i>La educación del estilo: claridad en la correspondencia, en los trabajos de redacción y en la composición literaria</i>
Karl Jaspers	<i>Ambiente espiritual de nuestro tiempo</i>

¹¹ Si bien no es un texto en español, en la correspondencia de la autora existen indicios para suponer que leyó otros libros del autor mexicano —probablemente en español.

Autor	Título
Edouard Le Roy	Bergson
Gottfried Leibniz	Discurso de metafísica: textos anotados
Manuel Machado, Antonio Machado	La duquesa de Benamejí; La prima Fernanda; Juan de Mañara
Pablo Neruda	Cien sonetos de amor
Silvina Ocampo	El caballo alado La furia y otros cuentos
Manuel Puig	Boquitas pintadas

Por último, hay un aspecto que bien podría parecer, en algún grado, ocioso; no obstante, es algo que no es posible dejar de advertir y de señalar, no sólo en el caso de la biblioteca de Clarice Lispector, sino respecto a cualquier biblioteca de un escritor. Y se resume en una pregunta: ¿cuál o cuáles son los autores con más referencias en el registro bibliográfico?

Cuadro 5

Autores con más referencias en la biblioteca de Clarice Lispector

Autor		Autor		Autor	
Georges Simenon	14	Candido de Oliveira	5	Tânia Jamardo Faillace	3
Rubem Braga	13	Samuel Rawet	5	Graham Greene	3
Luiz Paiva de Castro	9	João Guimarães Rosa	5	Soren Kierkegaard	3
Autran Dourado	8	Lúcio Cardoso	4	Elisa Lispector	3
Octavio de Faria	8	Agatha Christie	4	João Cabral de Melo Neto	3
Antônio Callado	7	Aldous Huxley	4	Murilo Mendes	3
Marcel Proust	7	Franz Kafka	4	John O'Hara	3
Fernando Sabino	7	Cecília Meireles	4	Eduardo Portella	3
Lêdo Ivo	6	Jose J. Veiga	4	Mário Quintana	3
Nair da Rocha Miranda	6	Carlos Drummond de Andrade	3	Ari Quintela	3

Autor		Autor		Autor	
Álvaro Pacheco	6	Walmir Ayala	3	Yogi Ramacharaka	3
Otto Lara Resende	6	Michael Bruckner	3	Marcos Konder Reis	3
Manuel Bandeira	5	Haroldo Bruno	3	Paulo Rónai	3
Wilson Alvarenga Borges	5	Foed Castro Chamma	3	Sérgio Santana	3
Paulo Mendes Campos	5	Odylo Costa Filho	3	Affonso Romano de Santanna	3
Mário Chamie	5	Alberto Dines	3	Augusto Frederico Schmidt	3
Nelly Novaes Coelho	5	C.E. Eckersely	3	Armindo Trevisan	3
Carlos Nejar	5	T.S. Eliot	3	Virginia Woolf	3

Es necesario insistir: no son datos concluyentes porque, por un lado, bien puede ser que el material actualmente existente no reúna la totalidad de los libros que llegaron a conformar la biblioteca de Clarice Lispector; y, por otra, se debe tener en cuenta que el hecho de que un determinado autor aparezca con más de una referencia no significa que, de hecho, la autora de *La pasión según G.H.* haya leído todos los libros. Más allá, es importante señalar que no mostramos los autores que aparecen después de Virginia Woolf, porque a partir de ahí en adelante los respectivos autores sólo cuentan con máximo dos referencias en la biblioteca de Clarice Lispector.

Sin duda, no deja de ser sorprendente que un autor como George Simenon aparezca con catorce referencias. Claro, no se debe ignorar el hecho de que Simenon ha sido uno de los escritores más prolíficos del siglo pasado —se estima que llegó a publicar más de ciento noventa novelas con su nombre y alrededor de treinta más con pseudónimo. En cualquier caso, no hay modo de negar que Simenon fue leído, por lo menos con cierta recurrencia, por Clarice Lispector. Pocos lo habrían sospechado. Y no es ocioso agregar que de las catorce referencias, sólo dos están en portugués; el resto son ediciones en francés, la mayoría con el sello editorial La Cité. En

ese sentido, pues, no resultaría descabellado emprender un estudio comparado entre ambos escritores. Tal vez las semejanzas sean igualmente desconcertantes.

Por lo demás, la gran mayoría de los nombres que aparecen en el cuadro, son de contemporáneos a Clarice y como lo señalé al principio, buena parte de ellos son personas cercanas a la escritora. No es extraño, por ello, que Rubem Braga, conocido y amigo de Clarice, aparezca inmediatamente después de Simenon, con trece referencias bibliográficas.

Esto significa, de manera fehaciente, que Clarice Lispector procuraba leer, o por lo menos estar al tanto de lo que escribían sus amistades y sus más cercanos colaboradores.

Más allá, es de una enorme importancia que aparezcan, también con varias referencias, nombres que pertenecen a otras tradiciones literarias, como Kafka (tres referencias están en francés y una en italiano), T.S. Eliot (las tres referencias en inglés), Agatha Christie (las cuatro referencias en inglés), Huxley (tres referencias en inglés y una en portugués), Kierkegaard (dos referencias en italiano y una en francés), y los ya mencionados Proust (seis referencias en francés y una en italiano) y Virginia Woolf (las tres referencias en inglés). Y merece mención aparte el que João Guimarães Rosa aparezca con tres referencias.

Finalmente, me parece de suma importancia subrayar que entre los más de mil títulos que conforman la biblioteca de Clarice Lispector, cinco de ellos deben ser destacados, en la medida en que muestran que la autora de *Água viva* también procuraba buscar y encontrar textos en relación específicamente con la escritura y el arte de escribir. Los títulos son los siguientes:

Cuadro 6

Cinco títulos de la biblioteca de Clarice Lispector sobre la escritura

Autor	Título
Mary Roberts Rinehart	<i>Writing is work</i>
Richard D. Mallery	<i>Grammar, rhetoric and composition: for home study</i>
João Luiz Ney	<i>Grafia, acentuação e crase</i>
Jesus Bello Galvão	<i>Palavra e estrutura</i>
Paul Clement Jagot; F. Duchiez	<i>La educación del estilo: claridad en la correspondencia, en los trabajos de redacción y en la composición literaria</i>

No obstante, como apunte final, propongo relacionar estos títulos con otros cuatro, en tanto se articulan, en buena medida, con la inquietud y la necesidad de escribir. Dichos volúmenes muestran que Clarice Lispector emprendió también una especie de averiguación y auténtica pesquisa en relación consigo misma, no sólo en términos psicológicos, sino también en aras del desarrollo creativo de su propia mente. Los títulos son:

Cuadro 7

Cuatro títulos de la biblioteca de Clarice Lispector sobre creatividad

Autor	Título
Alex Faickney Osborn	<i>Applied imagination: principles and procedures of creative thinking</i>
Howard E. Gruber; Glenn Terrel; Michael Wertheimer	<i>Contemporary approaches to creative thinking</i>
P. Chavigny	<i>Organización del trabajo intelectual</i>
Paul Clement Jagot	<i>L'aptitude a l'effort réalisateur</i>

Coda

No es posible dejar de señalar que entre los diversos nombres que se encuentran en la biblioteca de Clarice Lispector están: Samuel Richardson, Faulkner, Stendhal, Racine, R.L. Stevenson, S. Zweig, Pascal, Claudel, Valéry, A. Gide, Mallarmé, Julien Green, Thomas Mann, Henry Miller, John dos Passos, H.G. Wells, D.H. Lawrence, Saint-Exupéry, Emerson, Henry James, A.C. Doyle, Shakespeare, Cervantes, Dylan Thomas, Michel Butor, Rousseau, Choderlos de Laclos, Mário de Sá Carneiro, Albert Camus, F.S. Fitzgerald, François Mauriac, Rilke, Herman Hesse, Hemingway, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Camões y los brasileños Erico Veríssimo, Caio Fernando Abreu, Osman Lins, Silviano Santiago, Chico Buarque, Raduan Nassar.

Pero aún más importante es que algunos de los nombres de mujeres escritoras que aparecen son Agatha Christie, Katherine Anne Porter, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, D. Parker, Emily Brönte, Carson McCullers, Simone de Beauvoir, Charlotte Brönte, Pearl Buck, Edith Wharton, Judith Grossman, George Sand y las brasileñas Cecília Meireles, Rachel de Queiroz, Nélida Piñón.

De tal forma, la biblioteca de Clarice Lispector constituye un importante acervo que merece ser estudiado con atención y profundidad, dadas sus evidentes e innegables repercusiones. El presente texto ha procurado mostrar que la más grande escritora de Brasil fue también una lectora ávida y, lejos de lo que ella misma quiso hacer creer, especialmente una lectora de textos literarios.

Referencias

Lannace, Ricardo (2001), *A leitora Clarice Lispector*, São Paulo, Universidade de São Paulo.

Lispector, Clarice (1998), *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, Rocco.

_____ (2000), *La hora de la estrella* (traducción de Ana Poljak), Madrid, Siruela.

Louzada Filho, O.C. (2012), *Dardará*, São Paulo, Nankin.

Robbe-Grillet, Alain (1969), *Por um novo romance* (tradução de T.C. Netto), São Paulo, Documentos.

Vera Ocampo, Raúl (18 de abril de 1976), «Entrevista a Clarice Lispector», *La Opinión*, en <http://eljineteinsomne2.blogspot.com/2008/09/clarice-lispector-el-acceso-la.html>

Una gotita de tiempo: aproximación a la narrativa para niños en la obra clariceana

Guadalupe Flores Grajales

Mira a todos a tu alrededor y ve lo que hemos hecho de nosotros y de eso considerado como victoria nuestra de cada día. No hemos amado por encima de todas las cosas. No hemos aceptado lo que no se entiende porque no queremos pasar por tontos. Hemos amontonado cosas y seguridades por no tenernos el uno al otro. No tenemos ninguna alegría que no haya sido catalogada. Hemos construido catedrales y nos hemos quedado del lado de afuera, pues las catedrales que nosotros mismos construimos tememos que sean trampas. No nos hemos entregado a nosotros mismos, pues eso sería el comienzo de una vida larga y la tememos. Hemos evitado caer de rodillas delante del primero de nosotros que por amor diga: tienes miedo. Hemos organizado asociaciones y clubs sonrientes donde se sirve con o sin soda. Hemos tratado de salvarnos, pero sin usar la palabra salvación para no avergonzarnos de ser inocentes. No hemos usado la palabra amor para no tener que reconocer su contextura de odio, de amor, de celos y de tantos otros opuestos. Hemos mantenido en secreto nuestra muerte para hacer posible nuestra vida. Muchos de nosotros hacen arte por no saber cómo es la otra cosa. Hemos disfrazado con falso amor nuestra indiferencia, sabiendo que nuestra indiferencia es angustia disfrazada. Hemos disfrazado con el pequeño miedo el gran miedo mayor y por eso nunca hablamos de lo que realmente importa. Hablar de lo

que realmente importa es considerado una indiscreción. No hemos adivinado por tener la sensata mezquindad de acordarnos a tiempo de los falsos dioses. No hemos sido puros e ingenuos para no reírnos de nosotros mismos y para que al fin del día podamos decir «al menos no fui tonto» y así no quedarnos perplejos antes de apagar la luz. Hemos sonreído en público de lo que no sonreiríamos cuando nos quedásemos solos. Hemos llamado debilidad a nuestro candor. Nos hemos temido uno al otro, por encima de todo. Y todo eso lo consideramos victoria nuestra de cada día.

Clarice Lispector

El epígrafe anterior revela las inquietudes que subyacen en la obra de Clarice Lispector: el eterno conflicto del Ser que construye su hacer, su representación subjetiva con base en la apariencia, el disfraz y el encubrimiento de una verdadera identidad temerosa de ser considerada como débil, si es capaz de expresar sus verdaderos sentimientos. El temor a la autenticidad, a la ingenuidad, a la espontaneidad que surge cuando nos detenemos en percibir y aceptar las sensaciones que nos produce el contacto con lo otro y los otros. Quizá, esta es la mirada que le provoca a Clarice la necesidad de escribir cuentos para niños, para afirmar con mayor certeza «al menos no fui tonto», la oportunidad de permitirse descubrir la pureza y la ingenuidad de un público lector que le impidió quedar perpleja «antes de apagar la luz».

Como sabemos, la literatura escrita para niños posee, como todo género, características que la particularizan; y el primer obstáculo que surge al intentar delimitarla está relacionado con el adjetivo que la acompaña, pues tal denominación se ha convertido en una especie de gaveta donde hay lugar no sólo para textos literarios, sino también para libros de carácter didáctico, de divulgación, de historietas, entre otros. Generalmente, los libros escritos para el público infantil representan un doble discurso, ya sea que se escriba para niños; o bien, sobre los niños. Dependiendo de la intención del autor, se puede establecer una clasificación con base en su

desarrollo, el público lector y la presencia secundaria de un receptor adulto. De tal modo que tratar de definir la «literatura infantil» resulta complejo y, en ocasiones, demasiado arbitrario, ya que en sus inicios no se caracterizó por contener preocupaciones de carácter estético; más bien resultó de la comercialización editorial y la(s) tendencia(s) pedagógica(s) destinada(s) a la formación educativa de los infantes. En este sentido, podemos tomar las palabras de Silvia Adela Kohan, quien en su libro *Escribir para niños* nos dice:

Los niños tienen una sensibilidad literaria diferente a la de los adultos. Aceptan los sucesos más improbables, como que un joven vuele y atravesase el océano en poco tiempo; o los imposibles, como que una tortuga sea presidente de un país o un sapo se convierta en un capitán de un barco (2016:8).

A partir de las palabras de Kohan podemos darnos cuenta de que, en efecto, lo didáctico y otros tipos de discursos podrían tener cabida en el mundo de la literatura para los niños; sin embargo, lo importante para ellos será principalmente la estética literaria, el qué y cómo se cuenta, puesto que importa más lo que el relato quiere decir, que lo que aprenderá de él o del escritor.

Por otro lado, actualmente, la producción y creación de textos infantiles habrá que ubicarla en contextos más amplios; es decir, no perder de vista la mediación cultural en la que ésta evoluciona y genera su circulación: público receptor, trabajo de edición, participación de ilustradores y, en su caso, traductores, entre otros. Desde la óptica de la mediación cultural, preocupa principalmente el tema de la comunicación, la manera en que se maneja la información, no sólo desde la perspectiva de la manifestación de «lo cultural» o de las expresiones artísticas como la plástica, la literatura, la danza, el cine, entre otras; más bien, se pone especial interés en la producción de sentidos y significados que cada una de estas expresiones genera.

Son las prácticas, las estrategias, las formas de hacer, producir, comunicar, donde está la clave que sirve de señal para comprender la construcción de significados: la carga simbólica, las expresiones culturales que contiene, el conjunto de sentidos presentados a través del texto escrito; la colaboración de ilustradores, diseñadores y editores; la promoción, distribución, es decir, la comercialización, puesto que, antes de ver la luz, fueron aceptados a partir de la posible demanda o el interés que puedan despertar en el público al que van dirigidos o a los que se pretende alcanzar.

No obstante lo anterior, para este trabajo, partimos entonces de la idea de que la literatura escrita para niños consiste en todos aquellos textos que fueron escritos específicamente para el público infantil, que tienen una intención estética y, por tanto, se considera al receptor capaz de asimilar y comprender lo que en ella se plantea. Aunque tampoco hay que olvidar lo dicho de nuevo por Kohan:

Escribir para niños es algo tan serio como escribir para adultos. Implica el mismo compromiso y la misma carga emocional. Plantea los mismos obstáculos y dificultades. La gran división, igual que en cualquier otro género literario, se establece entre literatura rica y pobre, literatura buena y mala (2016:1).

Escribir para niños requiere de autenticidad y pasión, concluye la autora. En efecto, es esa pasión y esa autenticidad por la escritura lo que conlleva a muchos escritores que iniciaron creando una literatura para «adultos» que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, engrosan la fila de títulos dedicados a los infantes.

Entonces, uno de los rasgos que definen la literatura que aquí intentamos definir, es la inclusión de recursos pensados para el público infantil, como las imágenes, las ilustraciones, el manejo de léxico y de temáticas relacionadas principalmente con la familia y los amigos. En cuanto a los recursos expresivos utilizados, Teresa Colomer (1999:136) destaca los siguientes aspectos:

a) La narración psicológica, que es una de las tendencias con mayor éxito editorial en la actualidad y que se caracteriza por el uso simbólico de la fantasía, las ambigüedades y la distancia humorística.

b) Renovación de la fantasía, uso de distintas formas de desmitificación y subversión, empleo de escenarios folclóricos, de juegos surrealistas.

c) Utilización de recursos de la posmodernidad, como la ruptura de la lectura inocente (empleo de lector cómplice), la parodia, la intertextualidad, la fragmentación y la mezcla de distintos códigos.

En ese sentido, resulta interesante revisar la producción infantil de Clarice Lispector quien, después de varios intentos por ver publicados sus relatos infantiles en el *Diario de Pernambuco* de Brasil, éstos vieron la luz hasta finales de los 1960. En una de sus entrevistas Clarice mencionó: «Yo no me cansaba de mandar mis cuentos, pero nunca los publicaban, y yo sabía por qué. Porque los otros decían: <Érase una vez y esto y lo otro...>. Y los míos eran sensaciones» (Sánchez, 2016); y, por supuesto, los relatos infantiles de Lispector rompen con la tradición de «Érase que se era», «En una ciudad lejana» o el clásico, como ella le llama, «Había una vez». La autora es directa y mantiene su interés por profundizar en la esencia humana.

Los relatos infantiles de Clarice Lispector proporcionan una visión compleja e interesante al confrontarla con su obra narrativa en general. También se obtienen resultados valiosos al intentar establecer elementos comunes para identificar criterios que la definan. Destacan la transgresión de la escritura, es decir, la obra abierta, pues explora en el manejo del lenguaje proponiendo un tipo de discurso diferente, en el que prevalecen diversas voces narrativas, en especial el monólogo interior, recordemos que este recurso literario es motivo de la gran fama con el que cuenta la autora. Lispector enfatiza en las sensaciones (otro recurso que también es parte del estilo de la escritora), apela a los sentidos con el fin de otorgar dinamismo a lo narrado; es así que sus relatos infantiles resultan ser una invitación a la oralidad y a la percepción, de tal modo que su

lectura se convierte en sinestesia; o bien en una especie de lenguaje corporal.

Entonces, entre su literatura «adulta» y la «infantil», se mantienen rasgos narrativos, preocupaciones temáticas e inquietudes estéticas similares, pero la construcción de los cuentos para niños difiere en cuanto al receptor a quien van dirigidos. Clarice Lispector incursiona en la literatura escrita para un público infantil, pensando específicamente en escribir cuentos para sus hijos; de tal modo que elabora relatos para niños con la plena conciencia de hacia quién está dirigida su obra, sin modificar su concepto de producción estética-literaria y manteniendo su apuesta por relatos bien contruidos y amenos. Dentro de su estética podemos encontrar que se aleja de la intención didáctica y del lenguaje cercano a la manera de hablar de los niños. Es decir, se concentra más en el fin literario que en el didáctico y considera al niño como un lector preparado, exigente y que busca ampliar su mentalidad. Todo lo anterior con el objetivo de expresar su preocupación social mediante temas que aluden a problemáticas reales y contemporáneas, así como también mantiene su interés por el conflicto de identidad; es decir, el carácter social y humano que domina en toda su narrativa también se percibe como factor determinante en su propuesta de textos infantiles, aun cuando los protagonistas sean animales. Es así que la producción infantil de Clarice proporciona una visión compleja y sugestiva al compararla con su obra escrita para adultos, principalmente cuando se intenta confrontarla con su producción narrativa general y se pretende establecer elementos comunes para identificar criterios que la definan.

El objetivo de este trabajo es ofrecer una visión general de la narrativa infantil de Lispector; para ello, se pone especial atención en cuatro libros de cuentos: *La vida íntima de Laura*, *Casi de verdad*, *¿Cómo nacieron las estrellas?* y *El misterio del conejo que sabía pensar*, los tres primeros publicados en coedición por la Dirección General de Publicaciones de la hoy Secretaría de Cultura y Vergara

y Riba Editoras y el cuarto por la editorial argentina Ediciones de la Flor. Relatos que, como se menciona anteriormente, fueron escritos y leídos a sus hijos, en consecuencia, se puede vislumbrar un enfoque diferente en cuanto a la manera de abordar ciertos temas, donde destacan como recursos narrativos la combinación entre realidad y fantasía, así como la descripción de sucesos cotidianos.

Lispector aborda temas o problemas reales a través de animales bastante comunes en el mundo habitual de los niños; por ejemplo, utiliza un perro, una gallina y un conejo como personajes principales; a estos personajes les agrega cierta dosis de elementos fantásticos o maravillosos con un toque lúdico cargado de cierto matiz humorístico e intenta mantener una comunicación directa con el lector a través del manejo del lenguaje y lo que Colomer menciona como

la sobriedad, la condensación narrativa, de tal forma que la transmisión de la vivencia se plantea a través de una cuidadosa selección de detalles cotidianos que el lector puede percibir como propios de su experiencia y que se encargan de resumir de forma intensa la descripción del conflicto (2010:75).

Como lo menciona Colomer, Lispector es selectiva del detalle y aborda sucesos domésticos que no sólo pueden ser identificados por sus hijos, sino también por cualquier lector.

Clarice pretende adentrar al niño en la ficción, hacerlo cómplice de la lectura y, con mucha claridad, mantener el proceso comunicativo mediante establecer un pacto entre lector, autor y texto, para lograrlo, toma como punto de partida experiencias reales que le resultan familiares. La historia contada es posible asociarla con experiencias propias y relacionarlas con las de su protagonista. Además utiliza un lenguaje retórico variado, onomatopeyas y juegos lingüísticos que buscan darle al texto un carácter lúdico y divertido. Pues, a fin de cuentas, el toque humorístico siempre habrá de encontrarse presente en los libros para niños.

Como es sabido por todos los interesados en su obra, Clarice Lispector nació en Ucrania, de descendencia judía; sin embargo, un año después de su nacimiento sus padres decidieron emigrar, lo que convierte a Lispector en una emigrante más en tierras brasileñas. Un dato curioso, interesante y posiblemente relevante para su literatura, es que tanto ella como su familia contaban con nombres ucranianos, decidieron cambiar su nombre, así es como de ser Chaya Pinkhasovna Lispector, pasó a ser llamada Clarice Lispector.

Entre sus principales características en cuanto a su estilo de escritura destacan sus personajes complejos, tanto literaria como humanamente. En la personalidad de sus protagonistas casi siempre se muestra un conflicto interno, el cual será motivo de reflexión durante toda la obra. No obstante, raramente muestra un análisis de lo que sus personajes piensan, más bien se detiene en describir lo que probablemente ellos viven y piensan, porque así es la vida del ser humano: pasamos más tiempo pensando, que reflexionando sobre lo que pensamos.

En cuanto a su producción infantil, en ésta mantiene su postura de observadora minuciosa del mundo que la rodea, parte de revelar realidades cotidianas estableciendo un diálogo directo con el lector, sin importar la edad que éste pueda tener. Sus relatos resultan divertidos y amenos, aderezados con una fuerte carga de crítica social, donde los personajes interactúan en medio de aventuras que se desarrollan en espacios fácilmente identificados por el lector, ya sea en la ciudad o en el ambiente rural. Porque, no debemos olvidar que en la literatura escrita para niños es importante mantener cercanas las realidades en las que ellos crecen; por eso es tan importante el contexto espacial.

Resulta claro afirmar y confirmar que, aun en los cuentos escritos para niños, es evidente su preocupación por comunicar la importancia del amor y la comprensión humanos, del poder de la imaginación y de la importancia que adquieren los acontecimientos cotidianos en la vida y la existencia de los hombres. Es decir,

Lispector se preocupa por sus lectores, además es importante mencionar que los trata como personas maduras y formadas, seres de ingenuidad, pero jamás seres tontos. Puesto que el tratar a los niños como si no tuvieran la capacidad cognitiva para reflexionar en la literatura, es uno de los principales motivos para que algunos textos destinados para los niños lleguen al fracaso. No es el caso de Clarice Lispector (no olvidemos que el motor de su escritura son sus hijos).

Por otro lado, aunque se mencionó que algunos textos infantiles tienen como motivo lo didáctico, se prefiere que no sea así, puesto que un texto literario siempre buscará la experiencia estética por encima de todo. Es aquí donde Lispector se aleja de la intención didáctica para expresar su preocupación social mediante temas que aluden a problemáticas reales y contemporáneas, mantiene su interés por el conflicto de identidad; es decir, el carácter social y humano que domina en toda su narrativa, también son visibles como factores determinantes en su propuesta de textos infantiles. Así como la percepción, la producción de los sentidos y la interioridad que conlleva a la reflexión y a la generación de preguntas.

El uso del lenguaje adquiere relevancia en la pluma de Lispector; la autora utiliza recursos lingüísticos, como se mencionó al inicio, que, además de exponer los pensamientos de sus personajes, son un recurso literario que estimula emociones. Lispector juega con las palabras y produce sonidos; es una incitadora de efectos, mediante el uso de las onomatopeyas juega y se divierte con la musicalización que la combinación de sonidos produce. La RAE define como onomatopeya: «Palabra cuya forma fónica imita el sonido de aquello que designa» (DLE, 2019).

Es así como Lispector se permite jugar con las letras e inventa nombres, lo que le posibilita crear ciertos efectos lingüísticos generadores y productores de recursos comunicativos entre el narrador y su narratario; de tal modo que el relato apela al establecimiento de un diálogo directo que invita a contar más que a leer el cuento.

En la contraportada de *El misterio del conejo que sabía pensar* la autora afirma:

Como el cuento fue escrito para uso doméstico exclusivamente, dejé todas las entrelíneas a cargo de la explicación oral. Pido disculpas a madres, padres, tíos y abuelos, por la contribución forzosa que estarán obligados a hacer. Por lo menos puedo garantizar, por experiencia propia, que la parte oral de esta historia es lo mejor que tiene. Conversar sobre un conejo es muy bueno. Además ese «misterio» es más una conversación íntima que un cuento. Por eso es mucho más extenso que su aparente número de páginas. En realidad, sólo acaba cuando el chico descubre otros misterios (Lispector, 2015).

En efecto, los cuentos para niños de Clarice Lispector están escritos más para ser leídos en voz alta; son cuentos para ser contados, ampliados e imaginados. No sólo apela a la participación activa del receptor, sino también involucra al posible lector, sea éste joven o adulto. Invita al diálogo y a la conversación; quizá ahí es donde, no nada más en el cuento del conejo sino en general en sus cuatro cuentos, reside el «misterio» de escribir cuentos para los niños; es decir, esa capacidad de construcción creadora e imaginativa de quienes participan en el proceso comunicativo de lectura; o sea, en la deconstrucción y construcción del discurso narrativo.

A partir de lo anterior, parece imposible dejar de lado el siguiente comentario: Lispector normalmente nos presenta una retrospectiva a los pensamientos de sus personajes; los cuales, uno pensaría, deben ser leídos en silencio, repasarlos mentalmente y hacerlos nuestros. Sin embargo, valdría totalmente la pena ver la parte oral que en sus cuentos para niños nos presenta. En estos relatos también hay bastante reflexión y presentación de pensamientos; es innovador que Clarice Lispector nos invite a leer en voz alta lo que pasa en la mente de un personaje, no como un pensamiento procesado que podemos traducir a partir de palabras, sino como un

pensamiento puro en el cual podemos ver sí, palabras, pero también sonidos, olores, tacto y más sensaciones. La sinestesia, en el caso de *Lispector*, no solamente se queda en sensaciones físicas traducidas a palabras leídas en voz alta, también podemos escuchar y sentir e interpretar lo que pasa en la mente de sus personajes de manera emocional.

Por ejemplo, en *Casi de verdad*, el narrador juega con el lenguaje de manera explícita al asignar el nombre de los personajes con la letra O: Oniria y Onofre, la señora y el señor dueños de la casa y, por tanto, del patio trasero donde conviven todos los personajes; Ovidio y Odisea, la pareja del gallinero; Oxelia y Oxala, la bruja mala y la buena del cuento. El narrador, Ulises, al presentar a cada uno de los personajes juega con los nombres y da la oportunidad de inventar o imaginar el significado que cada personaje puede otorgar a su propio nombre. Lo mismo sucede con la incorporación de sonidos y de onomatopeyas que le proporcionan a la narración fluidez y ritmo. Por ejemplo, si no escuchamos el canto de un pájaro, el narrador increpa directamente al lector y nos invita a imaginar su canto, cuando pregunta:

¿Estás escuchando en este mismo momento cómo canta el pajarito?

Si no está cantando, haz de cuenta que está cantando. Es un pajarito que parece de oro, tiene el pico rojo brillante y está muy feliz. Para ayudarte a inventar su pequeña canción, te diré como canta.

Canta así:

Pirilim-pim-pim, pim, pim-pirilim, pirilim-pi-pim.

Este es el pájaro de la alegría (*Lispector*, 2014:3).

O bien, cuando las aves toman con el pico las jabuticabas y muerden las bayas, los sonidos que emiten son: «Plique-ti. Plique-ti, plique-ti». O cuando Ulises «habla» con Clarice: «Guau, guau, guau». *Casi de verdad* representa la lucha y organización de los animales para poder enfrentar los avatares de quienes desean dominar

y oprimir a quienes se consideran más débiles. En contraparte, a *La vida íntima de Laura*, Ulises, el narrador de *Casi de verdad*, en primera persona del relato, es un perro. A través de él conocemos la historia, quizá por eso resulta revelador el título de *Casi de verdad* porque la mirada y la perspectiva recae en la responsabilidad y la forma en que Ulises percibe los acontecimientos, pero como él afirma al inicio del relato: «Dicen de mí: <Ulises tiene la mirada de una persona>» (Lispector, 2014:1). En ese sentido, *Casi de verdad* es una historia «bien ladrada» que resulta de las observaciones del perro Ulises contadas a su dueña Clarice para que las escriba. Clarice y Ulises se llevan muy bien porque ella lo entiende todo cuando él ladra. Ulises es un perro astuto y muy inteligente, conoce el idioma de todos los animales y eso le permite contar este relato que casi es de verdad porque requiere de más imaginación que de realidad; pero no importa porque él sabe que los niños, a diferencia de los adultos, son muy imaginativos.

Sin ningún reparo, Ulises, mediante el diálogo, nos introduce en la historia de manera activa e invitando a participar en las acciones; éstas se desarrollan en el patio trasero de la casa de los señores Oniria y Onofre. Ahí se encuentran los personajes principales: una higuera, el gallo Ovidio y la gallina Odisea. La secuencia de acciones se vuelve compleja, al introducir una serie de personajes, lo cual incorpora ciertos matices en la voz narrativa en primera persona, recurso que permite la participación directa del lector y un seguimiento de las acciones desde diversas focalizaciones. La narración y, por tanto, la historia, dimensionan y potencializan el diálogo entre narrador y lector. Lispector apuesta por un lector activo no sólo en cuanto a la percepción de la historia, sino también como participante directo de la misma. Lo invita a construir y reconstruir el relato. Apela a su competencia como lector.

En el caso de Laura, en *La vida íntima de Laura*, el narrador invita al lector a reconstruir junto con ella una imagen de los acontecimientos vividos por una gallina. En este caso, el narrador extradiegético

conoce y sabe muchas verdades sobre Laura. La primera verdad tiene que ver con el feo pescuezo de ella; la segunda se refiere a que es bastante tonta, aunque a veces cree que piensa, pero no piensa nada de nada. Sin embargo, Laura es la mejor gallina del gallinero porque pone la mayor cantidad de huevos, tiene una familia fabulosa: es mujer de Luis, el vanidoso gallo cantador, tiene un pollo sano y hermoso y goza de la amistad y el reconocimiento del resto de las gallinas, incluso de las de otro gallinero, a pesar de tener un cuello muy feo. Su vida íntima tiene que ver con sus sentimientos, temores y alegrías, pues no está exenta de ser devorada por doña Luisa y sus hijos, pues al fin y al cabo, termina siendo un animal doméstico y comestible.

Clarice nos invita a ver más allá de lo que se ve a simple vista. Invita a penetrar en los sentimientos de los animales, a preguntarnos el porqué de cuestiones que aparentemente tienen respuestas; en el fondo no las conocemos a ciencia cierta, por ejemplo: ¿por qué cacarean las gallinas?, ¿qué nos quieren decir?, ¿por qué siempre andan apresuradas?, ¿será que están nerviosas o tienen miedo? Al igual que en su narrativa en general, no importan las respuestas, lo que importa es la generación de preguntas para poder acercarnos a vislumbrar la subjetividad de los animales y lo que nos rodea o, al menos, tener una idea del mundo que habitamos. Hay que observar y observar minuciosamente el mundo.

En ambos cuentos, Lispector aborda temas o problemas cotidianos, desde la visión de un perro protagonista o desde la penetración del sentir íntimo de una gallina; en los dos textos agrega elementos fantásticos o maravillosos con una mirada lúdica cargada de un lenguaje agudo y ocurrente; e intenta mantener una comunicación directa con el lector en la medida en que avanza el desarrollo del discurso narrativo: no se detiene demasiado en la descripción, provoca la imaginación mediante la recreación de las vivencias de sus personajes y la alusión a detalles cotidianos familiares a su receptor.

Clarice pretende introducir a su lector infantil en el mundo de la ficción; parte de conocimientos verdaderos que pueden resultar

totalmente habituales: ¿quién no conoce las gallinas? o ¿quién no ha convivido con un perro y la serie de animales domésticos? De tal manera que la historia contada puede resultar muy usual al intentar asociarla con vivencias propias e identificarse con los protagonistas. El lenguaje retórico es variado, el uso de onomatopeyas, los juegos lingüísticos que la autora utiliza, son los que les otorgan el carácter lúdico y humorístico a los relatos.

En el caso de *¿Cómo nacieron las estrellas?* (2014), Clarice da un viraje total; en este cuento expone una parte de la tradición oral brasileña: doce relatos maravillosos estructurados con base en los doce meses del año. Enero corresponde al origen de las estrellas, éstas nacen de la subida al cielo de los curumins o niños que se quedaron arriba al intentar ser rescatados por sus madres y romperse la liana en la que iban; no obstante, para el narrador, «las estrellas son los ojos de Dios para vigilar que todo vaya bien. Para siempre» (Lispector, 2013:3); febrero narra una fiesta que se lleva a cabo en el cielo y a la que asisten todos los animales de la selva invitados por el colibrí (bueno... el sapo no fue convocado, pero finalmente su astucia le permitió asistir); marzo relata la historia del pájaro de la suerte, uirapuru. Hermosa leyenda de un indio bonito que tocaba su flauta para deleitar a las jóvenes indias y que fue herido por accidente por un celoso indio feo. El indio bonito se volvió invisible y hasta ahora sólo se escucha su canto en medio de la selva y, hoy por hoy, aún no se sabe por qué da suerte.

En cuanto a los siguientes meses, «Las aventuras de Pedro Malasartes» corresponden a abril y se destaca el arte del engaño. La autora nos dice que el primero de abril es el día para engañar a los demás. Mayo se destina a la hermosa y peligrosa Yara, sirena que aparece en el mencionado mes para buscar novio y arrastrarlo a las profundidades del lago, sin conformarse sólo con uno. En junio, los animales de la selva pierden el «don del habla» en una fiesta, por culpa de la onza envidiosa y lengua larga. En julio nos relata la existencia de un personaje, especie de gnomon-monstruo llamado

Curupira, éste puede ser amigo o enemigo de los indios. Curupira es una especie de protector de la selva, no se mete con los hombres, siempre y cuando éstos respeten a los habitantes de la misma. La historia de agosto se desarrolla en la época de la esclavitud, en la costa sudeste de Brasil; es el relato de un joven negro que goza de la protección de la Virgen Nuestra Señora, quien lo cuida de su malvado y mezquino amo. El narrador afirma que cualquier gaucho sabe y conoce la historia de este joven negro que aún corre montado en el caballo bayo de su patrón, bajo la protección de la Virgen.

Septiembre se dedica al personaje de Saci Perere, aunque para la tradición brasileña aparece en octubre, Clarice lo ubica en este mes; nos narra las travesuras y el temor que provoca este pequeño bromista y travieso sujeto que gusta del tabaco y la cachaça. Octubre, mes del día del niño para los brasileños, es cuando nuestra autora decide no comprar regalos y juguetes a los niños, sino regalarles la historia del fruto desconocido, una historia fascinante que tiene lugar en la selva amazónica, donde crece un árbol tan especial y mágico que da un fruto prodigioso de sabor, pero para cosechar la rica fruta, habría que saber su nombre. Tupá, Dios supremo guaraní, se lo confiesa a los animales, pero una vieja metiche e intrigosa los golpea y los confunde para que no recuerden el nombre, hasta que aparece la valiente tortuga y, a pesar de la paliza propinada por la vieja, no olvidó el nombre y decide compartirlo con el resto de los animales. Los dos últimos relatos, dedicados a noviembre y diciembre, resultan de interés. En el primero, por una mentira los hombres se transforman para dar origen a los animales; en diciembre vemos el nacimiento de un niño, metáfora del niño Dios y augurio de esperanza para el nacer y el renacer:

La dulzura de las bestias comprendía la inocencia de los niños. Y, antes de que llegaran los reyes, le regalaban al recién nacido lo que poseían: esa mirada grande que tienen y esa tibieza de su vientre.

Este niño que renace en cada criatura que nace querría que fuéramos fraternos en nuestra condición humana y delante de Dios.

Ese niño se convertiría en un hombre y hablaría.

Hoy en muchos hogares del mundo nace un niño.

Y como si eso no fuera suficiente, derrama en el aire como champaña el burbujeante Año Nuevo (Lispector, 2013:47).

En esta hermosa manera de concluir el grupo de historias es evidente la preocupación de Clarice por visualizar una condición humana armoniosa y feliz ante la mirada divina. Es un relato que nos parece intimista, ajeno y diferente a la manera de contar el resto de los cuentos. El discurso se modifica, es más sensible y optimista. En conjunto, estos 12 relatos revelan el mundo mágico de los mitos y leyendas brasileños, todos ellos le otorgan una dosis de asombro y acción. Es a través de estas pequeñas narraciones que la autora nos invita a reconocer la cosmovisión indígena y, por tanto, a admitir y valorar lo propio y lo otro.

En *El misterio del conejo que sabía pensar* nos enfrentamos a un personaje que se encuentra lleno de dudas. Al igual que Laura, la gallina, pareciera que no es capaz de formular alguna idea: los conejos, como las gallinas, dan la impresión de que nunca piensan y, por tanto, de que son tontos. En el caso de Juancito, porque así se llama el protagonista de este cuento, no es que sea tonto, sino que debe realizar un gran esfuerzo con su nariz para poder generar al menos una idea:

Lo que tenía de especial ese conejo es lo que tienen de especial todos los conejos del mundo: él pensaba con la nariz. Cuanto más pensaba una idea más ligerito la movía. Tanto fruncía y desfruncía la nariz que al final se le ponía rosadita. Si lo mirabas con atención podrías llegar a creer que pensaba sin parar. Y no era verdad. Lo que movía ligerito era la nariz. Pero no la cabeza. Necesitaba fruncir quince mil veces la nariz para conseguir oler una sola idea (Lispector, 2015:3).

El relato se desenvuelve en torno a las experiencias de Juancito, un conejo blanco y rechoncho que olfatea ideas, como seguramente todos los conejos, y que se encuentra encerrado en una jaula. El misterio reside, en un principio, en reconocer la «naturaleza del conejo», misma que se destaca por mover la nariz, y no molestarse por ser considerados «burritos». También la naturaleza del conejo:

Es el modo como un conejo está hecho. Por ejemplo: la naturaleza del conejo da más hijitos que la naturaleza de las personas. De manera que si para pensar es medio sonso, cuando se trata de tener hijitos no es nada sonso. En todo lo que tardan un papá y una mamá en tener hijitos, el conejo como que no quiere la cosa tiene un montón. Y bien ligerito, tan ligerito como frunce y desfrunce la nariz. La naturaleza del conejo es también su modo de adivinar cuáles son las cosas que le hacen bien, sin que nadie se lo haya enseñado (Lispector, 2015:6).

En efecto, es esa naturaleza de Juancito, lo que motiva el desarrollo de las acciones. Aquí el narrador recurre al olfato, como rasgo característico del hacer del personaje, más otro elemento primordial: el pensamiento. Cada vez que pensaba Juancito, la nariz se le ponía más roja. En una ocasión, impulsado por el hambre, el inteligente conejo escapa de su jaula. Sus dueños lo encuentran y advierten que se escapa para buscar comida, a partir de entonces no le falta alimento, pero sigue escapando.

La pregunta central del cuento es: ¿cómo es que se sale el conejo de su jaula? Resulta imposible, pues es un conejo gordo que no puede deslizarse por los barrotes. Además, a la jaula la cubre una pesada tapa de hierro. Lo menos importante es el escape del personaje, pues más adelante descubrimos que las salidas de Juancito le permiten conocer y contemplar el mundo; también se convierten en una adicción por la aventura. Otra pregunta que surge es: ¿a dónde va? La voz narrativa desempeña un papel importante, pues crea un lenguaje metaficcional; dentro de la ficción inventa otras ficciones,

de las que germinan historias imaginadas, que se convierten en posibilidades. Es así que cuenta que Juancito conoce una coneja de la que se enamora y tienen conejitos. Es por esto que escapa, pues necesita ver a su familia y validar su naturaleza de conejo. La presencia del humor, en el marco del misterio que rodea la entrada y salida de Juancito de su jaula, destaca como rasgo divertido que invita a la reflexión en la mente del receptor infantil y lo involucra de inmediato en la dinámica del relato.

En conclusión, los cuentos infantiles de Lispector intentan adentrar activamente a su público mediante un lenguaje fluido y juguetón a la experiencia de la percepción, de la sensación y de la interioridad de los personajes. Lispector incursiona en la corriente fantástica, recupera los mitos y la tradición oral brasileña, produce imágenes llenas de aventura y suspenso. En *Casi de verdad*, la experiencia perceptiva se exterioriza a través de Ulises, un perro entendido por Clarice, quien se convierte a sí misma en personaje. Aquí se desarrolla una historia construida por Ulises. Este cuento comparte con otros, por ejemplo, como *La vida íntima de Laura*, la expresión de lenguajes sensitivos: el gusto y el olfato. Asimismo, en este segundo cuento se revela la anécdota de una gallina compulsiva, sus ilusiones y miedos. Mientras tanto, en *¿Cómo nacieron las estrellas?* se entretienen historias llenas de sorpresa, se acentúa la experiencia de la vista, lo onírico y por supuesto el mito. Finalmente, en *El misterio del conejo que sabía pensar*, de nuevo las sensaciones, la percepción y la imaginación. El olfato y la naturaleza animal se destacan como nuevo aprendizaje para valorar las relaciones humanas a través de la convivencia y la sensibilidad que se advierte entre sus protagonistas animales.

Todas ellas características innovadoras: tendencias en la escritura, temas y estructuras narrativas novedosas que nutren sus historias con la presencia del mundo de los protagonistas. De este modo, Lispector intenta penetrar en el universo infantil, dotando de voz a los animales y explotando los recursos lingüísticos al máximo

para mantener la comunicación directa con su receptor. Así como también dota de dinamismo el relato, reconstruye la memoria indígena brasileña, el valor de las relaciones personales, los conflictos y sentimientos íntimos, se apoya en el poder de la imaginación y la fantasía para acercar a su público hacia la reflexión y generación de preguntas en torno a su realidad cotidiana.

La narrativa de Clarice Lispector suele ser compleja, pues el lector se encuentra frente a un texto literario que, además, se convierte en filosofía existencial. En su literatura abunda una temática del ser y sus abismos; desde una mirada ontológica y femenina se manifiesta la introspección y la transfiguración de la persona. Por tanto, la identidad y la percepción del mundo son puntos clave que exteriorizan la búsqueda interior, en la que se presenta el absurdo, el sueño, la muerte, el amor. La perspectiva lúdica y la dosis de humor en sus relatos infantiles dotan la secuencia de las acciones de cierto distanciamiento entre narrador y mundo narrado. Permite que el lector se incorpore a éste y lo provoca para echar a andar su imaginación de una manera reflexiva y divertida. Reconstruye las leyendas fantásticas, las subvierte y actualiza: juega con los personajes, apela a la complicidad de su lector y lo hace partícipe del relato, mediante el uso de un lenguaje que resulta familiar para el receptor, le provoca sensaciones y dialoga con él.

Clarice Lispector fue una mujer de diversas inclinaciones artísticas, dedicada de cuerpo entero a la creación, esto tanto en su narrativa como en sus crónicas y cuentos; es, quizá, un ícono de persistencia y el oficio literario. Clarice Lispector, al igual que María Luisa Puga para México, es una mujer que nació para escribir. Su escritura es la forma en que ella nos ha podido expresar la manera de amar a sus hijos, a Brasil y al resto del mundo.

Referencias

- Cerrillo, Pedro y Jaime García Padrino (coords.) (2000), *Presente y futuro de la literatura infantil*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla, La Mancha.
- Cervera, Juan (s/f), «Aproximación a la literatura infantil», Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02584952101370617421291/p00000001.htm#I_2_
- Colomer, Teresa (2010), *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*, Madrid, Síntesis.
- Diccionario de la Lengua Española (DLE) (2019), «Onomatopeya», en <https://dle.rae.es/?w=onomatopeya>
- Farias, Juan (1990), «Realismo de la vida cotidiana», en Cubells et al., *Corrientes actuales de la narrativa infantil y juvenil española*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, pp. 67-71.
- Garraón, Ana (2001), *Historia portátil de la literatura infantil*, México, Grupo Anaya.
- Gómez del Manzano, Mercedes (1987), *El protagonista niño en la literatura infantil del Siglo XX*, Madrid, Narcea.
- Kohan, Silvia (2016), *Escribir para niños*, Argentina, ALBA.
- Lispector, Clarice (2002), *Aprendizaje o libro de los placeres*, Madrid, Siruela.
- _____ (2014), *La vida íntima de Laura*, México, V&R Editoras.
- _____ (2014), *Casi de verdad*, México, V&R Editoras.
- _____ (2014), *¿Cómo nacieron las estrellas?*, México, V&R Editoras.
- _____ (2015), *El misterio del conejo que sabía pensar*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Rey, Mario (2000), *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Sánchez, Luis Carlos (2016), «Llegan a México las historias infantiles de Clarice Lispector», en *Excelsior*, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/01/17/1069310>

Sobre los autores

Cesar Garcia Lima es profesor de literatura brasileña, poeta y periodista.

Doctor en Literatura Comparada (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ) y máster en Letras Vernáculas (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ), también realizó un posdoctorado de Autoficción Brasileña en el Siglo XXI. Es autor de los libros de poemas *Águas desnecessárias*, *Este livro não é um objeto* y *Trópico de papel*. Como director y guionista de documentales realizó *Soldados da borracha*, acerca de los trabajadores del caucho en Amazonia durante la Segunda Guerra Mundial, y *Onde minh' alma quer estar*, sobre el grupo carioca de meditación de la Self-Realization Fellowship. Nació en Rio Branco, Acre, en la Amazonia brasileña, en 1964, y reside en Rio de Janeiro.

Claire Varin. Oriunda de Quebec ha publicado nueve libros, entre ellos *Langues de feu. Essai sur Clarice Lispector* (1990), traducido en Brasil en 2002 (Línguas de Fogo, Limiar, São Paulo); *Rencontres brésiliennes*, libro de entrevistas con Lispector y diversos documentos en torno a ella (Triptyque, 2007; primera edición Trois, 1987); la novela *La mort de Peter Pan* (Québec Amérique, 2009); y el relato *Un prince incognito* (Fides, 2012). Por su novela *Désert désir* (2001) recibió un premio de parte de la Sociedad de Escritores Canadienses y un premio a la creación del Consejo de

Artes y Letras de Quebec. Ha coordinado varias publicaciones colectivas, por ejemplo, *Avec Monique Bosco* (Médiaspaul, 2017) y la caja con 37 postales de Montreal con palabras de autores, *Vu Des Rives* (Fondation Lavalloise des Lettres, 2017). Su ensayo literario «Animalis» aborda la complejidad de nuestra relación con los animales (Leméac, 2018).

Dora Ma. de la Torre Lozano es licenciada en Letras, maestra en Filosofía e Historia de las Ideas (UAZ), maestra en Estudios de la Mujer y especialista en Estudios de la Mujer (UAM). Cuenta con varios diplomados en: «Lenguas Clásicas», «Competencias docentes en el nivel medio superior» (Profordems-UAZ), «Aplicación práctica de los protocolos de actuación en materia de violencia de género» (Conacyt/UNAM), «Diálogos contemporáneos en las Humanidades: Educación, Historia y Filosofía», «Habilitación e implementación de la tutoría académica, III generación en la Universidad Autónoma de Zacatecas, Francisco García Salinas», «El mundo novohispano» (UAZ). Docente investigadora de la Unidad Académica Preparatoria de la UAZ. Sus líneas de investigación son: Sor Juana Inés de la Cruz, género y violencia. Con quince artículos publicados en libros y revistas indexadas a niveles nacional y local. Actualmente es doctora en Estudios Novohispanos (UAZ).

Eliane Vasconcellos. Se doctoró en Letras con la tesis *Entre a agulha e a caneta: um estudo das personagens de Lima Barreto* (Lacerda, 1999) y realizó un posdoctorado en el Instituto de Texas sobre Manuscritos Modernos. Dirigió el Archivo-Museo de Literatura Brasileña, de la Fundação Casa de Rui Barbosa, durante veinte años. Fue profesora titular del Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora y en varias universidades de Francia (Sorbonne Nouvelle, Nanterre e Charles de Gaulle, Lille III). Es especialista en acervos literarios, ha organizado y publicado diferentes inventarios de archivos de Clarice Lispector, Vinícius de Moraes, entre otros. Estudia la relación entre la mujer y la literatura, y ha publicado artículos al respecto en una relación de crónicas de Carmem Dolores. Publicó, con Maria Aparecida Ribeiro, *Drummond(d)tezuma: correspondência de*

Carlos Drummond de Andrade e Joaquim Montezuma de Carvalho; y con Matilde Demétrio, *Descendo a Rua da Bahia, correspondência anotada das cartas entre Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava*.

Elsa Leticia García Argüelles nació en la ciudad de Xalapa, Veracruz. Llevó a cabo estudios de licenciatura en Letras Españolas, Universidad Veracruzana; de maestría en Literatura Hispanoamericana, New Mexico State University; de doctorado en Literatura Iberoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesora e investigadora del Doctorado en Estudios Novohispanos y en la Maestría en Literatura Hispanoamericana, en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1, perfil Prodep. Sus investigaciones se centran en estudios de la literatura mexicana y latinoamericana contemporánea con énfasis en el discurso femenino y feminista, estudios chicanos, migración, identidades y corporalidades; así como la línea que revisa la Nueva España en la literatura contemporánea. Ha sido ponente en congresos nacionales e internacionales y ha publicado trabajos críticos en diversas revistas y capítulos de libros; asimismo, efectuó estancias de investigación en Estados Unidos, España y Brasil. Publicó los libros: *Mujeres que cruzan fronteras. Estudio sobre literatura chicana femenina* (2010), *Las seducciones literarias en la literatura femenina en América* (2014); y coordinó *Palabras vivas. Ensayos de crítica literaria en torno a María Luisa Puga* (2016).

Emiliano Mastache (Ciudad de México) es doctor en Literatura Comparada por la Universidad del Estado de Río de Janeiro, UERJ. Ha dedicado los últimos diez años al estudio de la escritura de Clarice Lispector. Sobre dicha autora publicó el libro *Un soplo de vida: la escritura de Clarice Lispector, pensamiento del afuera* (Seda Editores, 2015). Actualmente realiza una estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM en relación con la obra de Josefina Vicens. Sus líneas de investigación, entre otras, se sintetizan en el estudio de manuscritos literarios, la crítica textual y la crítica genética.

Etna Macías Zamarripa. Licenciada en Letras y maestra en Enseñanza de la Lengua Materna por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Docente e investigadora en los niveles de licenciatura y posgrado; responsable de la planeación y diseño de planes y programas de licenciatura y maestría, en la formación de recursos humanos en investigaciones de licenciatura. Tiene publicaciones en memorias de congresos nacionales y es creadora de un curso de expresión oral para docentes de español. Actualmente, es profesionista independiente y lleva su filosofía de vida, el Tantra, a la sanación y reconciliación de las mujeres con su esencia femenina, combinando los principios de la mexicanidad y el cuidado de la Tierra.

Flor Nazareth Rodríguez Ávila. Docente de la Unidad Académica de Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas, México. Graduada de la Licenciatura en Letras, de la Maestría en Filosofía e Historia de las Ideas y del doctorado en Estudios Novohispanos de la misma universidad; con líneas de trabajo e investigación encaminadas hacia el análisis y crítica de obras de escritoras mexicanas como Ángeles Mastretta y Margo Glantz, desde la perspectiva feminista y de autoficción.

Guadalupe Flores Grajales. Licenciada en Letras Españolas por la UV; maestra en Enseñanza de Español como Lengua Extranjera por la Universidad de Alcalá de Henares, España; y doctora en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1, perfil Prodep. Línea de investigación y aplicación del conocimiento: representaciones culturales e identidades de la lengua, la literatura, la tradición oral y poéticas hispanoamericanas. Actualmente realiza el proyecto sobre las representaciones femeninas en las narradoras del siglo XX y XXI.

Luciana Namorato es profesora de literatura en lengua portuguesa en la Universidad de Indiana, en Bloomington, Estados Unidos, donde es también directora del Programa de Portugués. Fue coordinadora del

grupo de investigación de Estudios Brasileños de la Universidad de Indiana de 2016 a 2018. Es maestra y doctora en literatura por la Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill. Es autora de *Diálogos borgianos: Intertextualidade e imaginário nacional na obra de Jorge Luis Borges e de Antonio Fernando Borges* (2011) y coeditora de *Eça e Machado: Diálogos transatlânticos*, un volumen especial de la *Revista de Estudos Literários* (2016) y de *A Literatura luso-brasileira no contexto global*, un volumen especial de la *Revista Moara* (2017). Es también coorganizadora de *La palabra según Clarice Lispector: aproximaciones críticas* (2011) y de *Images of madness: an interdisciplinary perspective* (2010).

Luis Felipe Dias Trotta. Graduado en Historia por la Universidad Federal Fluminense y en Archivística por la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Obtuvo la Maestría en Gestión de Documentos y Archivos por la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), donde trabajó con tipologías documentales del archivo personal de Leon Eliachar. En la actualidad es servidor de la Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), donde trabaja en el Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) como responsable de la organización de documentos, elaboración de inventarios, atención al público y la divulgación de los acervos de escritores de literatura brasileña donada al FCRB; es también especialista en archivos personales, puesto que posee dominio teórico y práctico del tratamiento de este tipo de acervos.

Martha Patricia Reveles Arenas obtuvo el grado de maestra en Letras (Literatura Comparada) que otorga la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 2010, con la tesis *Una lectura del tiempo: un estudio comparativo de Farabeuf de Salvador Elizondo y Água viva de Clarice Lispector*. En 2004 obtuvo el título de licenciada en Estudios Latinoamericanos, que otorga la misma facultad, con la tesis *La experiencia de lo sagrado en A paixão segundo G.H. [de Clarice Lispector]*. En enero de 2006 realizó una estancia de investigación en la Fundação Casa de Rui Barbosa en Río de Janeiro, gracias al Programa de Movilidad Internacional de Estudiantes,

UNAM; dicha estadía dio sustento al análisis de *Água viva* en su tesis de maestría. Además, es ensayista y traductora del portugués al español; impartió clases de Semiótica en la FES Acatlán UNAM y desde 2006 trabaja como profesora investigadora en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Paola Elizabeth de la Torre García. Licenciada en Letras por la Universidad Autónoma de Zacatecas «Francisco García Salinas» (UAZ). Estudiante en la Unidad Académica de Música en niveles previos (seis años), con énfasis en instrumento (violín). Participante en varios eventos culturales con el ensamble Azul y Oro. Integrante del cuarteto Moiras. Miembro fundador del colectivo literario Las Sin Sostén. Actualmente cursa la Maestría en Competencia Lingüística y Literaria en la UAZ.

Clarice Lispector
Rostros, voces y gestos literarios

2021

Impresión
Editorial Pandora S.A. de C.V.
Avenida Caña 3657, La Nogalera
Alamo Industrial
44470 Guadalajara
Jalisco

Producción
Ediciones Estudios del Desarrollo *Litterae*
 edicionesed@gmail.com
Campus UAZ II, avenida Preparatoria S/N
Fraccionamiento Progreso
98065 Zacatecas
Zacatecas

Quinientos ejemplares más sobrantes

