

# Escribiendo como una mujer: Un acercamiento filosófico a la poética de Clarice Lispector

---

Writing as a woman: A philosophical approximation to the poetry of Clarice Lispector

*Cynthia Pech*

Universidad Autónoma de la ciudad de México

## Resumen

Artículo que propone un acercamiento filosófico feminista a la obra de la escritora brasileña Clarice Lispector desde la propuesta denominada *poética de la experiencia*, con el objetivo de indagar sobre la razón poética, eje central de su escritura, pero también de todo conocimiento filosófico. Este acercamiento quiere dar cuenta de tres cosas: cómo su escritura está marcada por el ideario feminista de la experiencia vivida en cada uno de los monólogos introspectivos recuperados en este texto; cómo el autoconocimiento es la apuesta filosófica de su escritura y cómo es que la escritura de Lispector da vida a la escritura de una mujer.

## Palabras clave

Filosofía-literatura, feminismo-poética de la experiencia, Brasil, Clarice Lispector.

## Abstract

This article presents a feminist philosophical approximation of the work by the Brazilian writer Clarice Lispector from the perspective known as *poetics of experience*, with the objective of inquiring into poetic reason, the central axis of her writing, as well as all philosophical knowledge. This approach tries to highlight three issues: how her writing is marked by the feminist ideology of lived experience in each of the introspective monologues recovered in this text; how self-knowledge is the philosophical wager in her writing; and how Lispector's writing gives life to a woman's writing.

## Key words

Feminist philosophy, poetics of experience, Brazil, Clarice Lispector

## Escribiendo como una mujer:

### Un acercamiento filosófico a la poética de Clarice Lispector<sup>1</sup>

Para Jaume Mascaró y Miguel Morey

#### Filosofía y poética

Para María Zambrano, filosofía y poesía, más que fronteras, se funden para dar origen a lo que llamó *razón poética*, y que definió — en su momento— como la razón integradora y única que podía — según ella— ayudar a la filosofía a sortear sus propios baches. Su reflexión sobre filosofía y poesía giraba en torno a una única pregunta sobre si la filosofía era «¿este esfuerzo solitario que nace de uno mismo y termina en uno mismo?» (1996: 119). Sin duda, una pregunta que aún tiene vigencia y que se la han hecho, a su manera, otras mujeres, que desde su escritura, por ejemplo, se «asombran— se interrogan, se problematizan— ante aquello que el sentido común, la doxa, las ideologías o la opinión pública nos exige considerar obvio» (Morey, 1990: 12) y que sin duda, el pensamiento no debiera pensar ya que lo natural remite a un orden ya en sí razonado y razonable.

Sin embargo, la filosofía, como posibilidad de pensamiento, se inserta en todo acto de pensamiento que es en sí una fractura en la normalidad que nos rodea. Así, la filosofía, más que disciplina, pareciera ser una indisciplina pues el pensar es el acontecimiento mismo de la filosofía y este pensar, es una irrupción en el curso «natural» de las cosas. Pero el pensar es también «una indisciplina en un segundo aspecto, contra un mismo rango que comparten el sentido común y la opinión pública: su cerrazón y acabamiento» (Morey, 1990: 13), pues las verdades del sentido común y de la opinión pública se ofrecen como definitivas y he ahí su cerrazón y acabamiento.

Así pues, el pensar es siempre pensar de otro modo, en lo que no debiera ser pensado ya que todo aquello que no debiera ser pensado tiene su orden de veracidad en el dominio común y público. Sin embargo, la filosofía es acontecimiento de pensar que tiene siempre una condición de posibilidad que propicia su sentido de veracidad abierto en tanto que lo que puede ser pensado puede volver a pensarse.

Desde esta óptica, la escritura — como estrategia discursiva— puede evidenciar las posibilidades que el pensamiento encuentra en la palabra. Mediante la palabra, el discurso escrito se potencializa como creación comunicativa que irrumpe — con su poética propia— en el mundo del lenguaje para ofrecer, hacia fuera, un pensamiento que pudiera permanecer en el curso de lo interno y así, por qué no, de lo obscuro.

He circunscrito la escritura de Clarice Lispector la en lo que denomino *poética de la experiencia* y que da cuenta de la posibilidad filosófica que es la razón poética de la escritura. La escritura hay que entenderla como el lugar de enunciación a partir del cual se asume un posicionamiento específico de *un sí mismo* que busca sobre todo, auto-conocimiento.<sup>2</sup>

Mi interés en la escritura de Clarice Lispector, se centra básicamente en algunas de sus novelas y algunos cuentos que considero más representativos de su narrativa especulativa. A Clarice Lispector puede considerársele una escritura rompedora y transgresora de los cánones literarios de su época, no sólo por las estrategias discursivas empleadas en sus narraciones y cuentos, sino por los reveses que hace de la lengua portuguesa en el abordaje de temas eminentemente reflexivos en donde — de manera ostensible y a veces no tanto— hay implícito un «yo» narrativo introspectivo que enlaza toda su obra en una exploración filosófica cual fuera un viaje hacia los caminos no sólo auto-biográfico, sino de todo lo que puede ser pensado.

Clarice Lispector nació en Ucrania en 1920, aunque esta fecha es imprecisa ya que existen versiones de ella misma sobre el año de su nacimiento. Lo que es un hecho, es que ella tenía dos meses de edad cuando llegó a Brasil junto con sus padres y hermanas, inmigrantes judíos dedicados al comercio. La niñez la vivió en Recife. A partir de su adolescencia, vivió en Río de Janeiro. Estudió derecho, trabajó en la prensa y se casó con un diplomático que la llevaría a vivir fuera de su país, hasta su regreso en 1959, tras su divorcio. Durante la década de los años sesenta se convirtió en una escritora reconocida no sólo de novelas y cuentos, sino de crónicas periodísticas y de artículos de revistas. Escribió ocho novelas: *Cerca del corazón salvaje*, *La araña*, *La ciudad sitiada*, *La manzana en la oscuridad*, *La pasión según G.H.*, *Un aprendizaje o el libro de los placeres*, *Agua viva* y *Un soplo de vida*. También escribió libros de cuentos, entre los que se encuentran *Lazos de familia*, *Silencio*, *Felicidad clandestina*, *La mujer que mató los peces* y *Legión extranjera*. Murió de cáncer en 1977.<sup>3</sup>

### Poética y poesía

Poética necesariamente remite a poesía. En este sentido, me interesa retomar a Nicola Abbagnano (1963: 219-226), para delimitar lo que podemos entender usualmente por poesía. Así, Abbagnano distingue tres conceptos fundamentales de *poesía*: 1) la poesía como estímulo o participación emotiva; 2) la poesía como verdad; 3) la poesía como modo privilegiado de expresión lingüística.

De estos conceptos, me interesa rescatar el relativo al de poesía como verdad que también es retomado en la *Poética* (1998) de Aristóteles. Ahí, Aristóteles identifica la poesía con la tendencia a la imitación que, como tendencia innata en todos los seres humanos, no es más que la manifestación de la tendencia al conocimiento. Por tanto,

[... ] la imitación poética tiene una validez cognoscitiva superior a la imitación historiográfica porque la poesía no representa *las cosas realmente acaecidas, sino las cosas posibles según verosimilitud y necesidad* [... ] Estas determinaciones aristotélicas equivalen a poner a la poesía en la esfera de la verdad filosófica, ya que ésta recoge la esencia necesaria de las cosas, y la esencia, en el dominio de las vicisitudes humanas, está constituida por las relaciones de verosimilitud y necesidad que son objeto de la poesía. Por lo tanto, no tiene un grado de verdad inferior a la filosofía sino que posee la misma verdad que la filosofía en el dominio que le es propio y que es el de los hechos humanos (Abbagnano, 1963: 920).

Sin embargo, la tercera concepción propuesta por Abbagnano como fundamental dentro de lo que podemos entender por poesía, es una determinante no tan filosófica en el sentido de que, cito:

[... ] no consiste en reconocer a la poesía una tarea determinada en una metafísica particular ni en relacionarla con una determinada facultad o categoría del espíritu o en reservarle un puesto en la enciclopedia del saber humano, sino solamente en poner a la luz determinados rasgos que la poesía posee en sus más logradas realizaciones históricas, y en resumirlos en una definición generalizadora. Todavía éste es el único procedimiento que puede dar lugar a una definición funcional de la poesía, es decir, a una definición que se preste para expresar y orientar el efectivo trabajo de los poetas. Por lo tanto, a tal definición han contribuido los poetas mismos, más que los filósofos, aun cuando también éstos a veces hayan sabido recoger aspectos importantes de ella. Obviamente, desde este punto de vista, por lo menos a primera vista, la poesía no es más que un determinado modo privilegiado de expresión lingüística, privilegiado en virtud de una especial función que se le reconoce. Tal privilegio del modo poético de la expresión es frecuentemente llamado *libertad* (Abbagnano, 1963: 21).

La libertad, me parece, puede entenderse no sólo como una característica que se ha dicho es propia de la escritura poética, sino también, es la libertad que subyace más allá de ella, cuando la poesía transgrede el(todo) orden del lenguaje.

Quizá por esta cualidad que se le ha dado desde siempre, la poesía se nos presenta como un (no)género literario independiente de cualquier método de estudio o análisis que pretenda dar por hecho alguna interpretación lo suficientemente eficaz que evite precisar que la poesía es metáfora, y que como tal, es también libre de ser aprehendida. Sin embargo, es en esta libertad del uso de la lengua, e incluso, libertad de imaginar mediante el libre uso del/ en el lenguaje, que la poesía es más bien fuerza creadora de un algo inaprensible. Quizá es lugar utópico a donde las palabras conducen y reconducen: a ese claro sumidero del deseo.

Desde esta perspectiva, la escritura de Clarice Lispector es poesía pura que no se circunscribe a los cánones del género poesía, pero como acto creativo, su escritura es una poética de la experiencia, una poética que ahonda sobre lo que *se es* o *no se es*, y que se fundamenta, más que en cuestiones psicológicas como algunos de sus estudiosos han dicho, en la práctica filosófica del pensar y a la que — a partir del monólogo interior de sus distintas(os) personajes— nos introduce a un mundo íntimo y cercano como son las cuestiones fundamentales de la existencia.

Lispector escribe, sí, aludiendo siempre a una poética del lenguaje, que no es lo mismo, casi. Digo casi, si tomamos en cuenta que poesía es tantas cosas como la memoria misma. Incluso, hay quien la considera «un-no-lugar» (Talens, 1999: 75-76), o un «lugar in-extenso, que ya no da lugar a ningún otro» (Barja, 1999: 78) Para mí la poesía, además de un género literario, es palabra, es creación, acto comunicativo, la voz desde dentro; es esa *razón poética* que debe tener la filosofía a la que alude Zambrano, o mejor aún, una función poética que todo acto comunicativo conlleva.

### Teoría y crítica literaria feminista

Es desde la literatura que las teóricas y críticas feministas comenzaron a preguntarse si habría una diferencia entre la escritura femenina y la masculina. Sin embargo, hoy sabemos que la cuestión de fondo no se centra en el cómo se escribe, sino quién escribe.

Hablar de escritura es hacer referencia obligada a toda creación de textos literarios en los cuales también se puede orientar el estudio feminista, ya que quien escribe, sea o no feminista, toma una posición que necesariamente es política.

Nombrar y dar voz a la experiencia personal es la toma de conciencia sobre lo que *se es* y *no se es*, y en este sentido se está hablando del ámbito de la identidad y que remite sin duda, a la búsqueda de las mujeres por encontrar en la palabra una fuerza política de su proceso reivindicativo. En este sentido, me parece, cabe no olvidar el lema feminista de «lo personal es político», en cuyo fundamento se sus-

tenta la práctica feminista que busca, entre lo más importante, dar la palabra — su palabra— a las mujeres.

Las mujeres desde el feminismo, han sostenido la importancia de hacer una propia historia en donde se dé cuenta, por ejemplo, que a la par de los escritores varones, existe una producción femenina que por muchas causas ajenas a las mujeres, se ha visto oculta. Paralelamente, feministas han planteado la necesidad de *leer como una mujer la imagen de una mujer* (Luna, 1996). Si bien esta invitación a leer como una mujer la imagen de una mujer coincide con los planteamientos hechos por feministas europeas y estadounidenses fuera de la teoría literaria, es desde la teoría literaria feminista donde se ha desarrollado la propuesta central y desde donde Lola Luna, en el texto titulado «Leyendo como una mujer»,<sup>4</sup> expone de manera clara dicha propuesta. Sus argumentaciones han proporcionado atisbos de luz a la teoría y crítica literaria más cercana a la que en la actualidad se está realizando en Latinoamérica.<sup>5</sup> Sin embargo, las teóricas feministas que empezaron a indagar sobre la escritura femenina fueron Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva. Para ellas la «escritura femenina» (*écriture féminine*) debía apostarse como la contraparte de la escritura sexuada y que, por supuesto, tendría que ser asumida tanto por las mujeres como por los varones. Desde esta concepción, la escritura femenina consistía en evocar una escritura cuyo lenguaje reivindicara el elemento femenino y maternal sobre el lenguaje patriarcal.<sup>6</sup>

Una aportación fundamental a la — buscada— escritura femenina,<sup>7</sup> es la que hace Julia Kristeva (1976) cuando introduce el concepto de *lo poético* en el lenguaje femenino, como la peculiaridad de aquel texto que pondera los procesos por los cuales construye sus propios significados. Para Kristeva, la poética es un recurso para transgredir la convencionalidad del lenguaje con la intención de convertir «la feminidad (la heterogeneidad, la otredad) en el término reprimido por el cual se hace posible el discurso. Lo femenino toma su lugar junto a la ausencia, el silencio o la incoherencia que el discurso reprime; en lo que Julia Kristeva llamaría lo semiótico [... ]» (Jacobus, en Fe, 1999: 228)

Lo *poético*, referido por Kristeva, se refiere a *la poética*, función lingüística en la teoría de la comunicación verbal, que en 1958 Jakobson definió como la función más sobresaliente y determinante del arte verbal y que remite, sin duda, al mensaje. Beristáin (1997) explica que *la poética* tiene que ver con la poesía pero la sobrepasa. Si bien, *la poética* se basa en la selección y en la combinación de las palabras para construir un discurso y su sentido, «la función poética consiste en utilizar la estructura de la lengua transgrediendo de manera intencional y sistemática la norma estándar que le atañe, y también la norma del lenguaje literario instituido» (Beristáin, 1997: 226), tal y como la poesía, con su lenguaje *poético*, lo hace. Así,

[... ] el estudio del lenguaje poético comenzó basándose en el texto mismo, se orientó posteriormente, en un desarrollo más ambicioso, hacia una teoría literaria centrada en el contexto, a partir de la concepción de que el estudio de la literatura adquiere un carácter científico si se incluye dentro de las ciencias sociales. La consideración de la intención del emisor, determinada por la actitud de éste hacia su propio discurso y hacia el posible receptor, está fundada en la teoría pragmático/lingüística (Austin) de los actos de habla, desde la perspectiva de las relaciones entre la lengua y sus usuarios (Beristáin, 1997: 227).

De esta manera, un texto se constituye como poético en la relación que se da con su lectura. Privilegiando el momento de la relación en la constitución del texto poético y siendo esta relación variable según el contexto, la época y el lector, resulta imposible fijar características formales, una especie de canon, que le sean propias y fijas de lo femenino; sin embargo, aquí cabría la propuesta de *leer como una mujer la imagen de una mujer* (Luna, 1996) de la que he hablado líneas arriba.

En cuanto a los posicionamientos de las propuestas feministas, han pasado, desde la propia crítica feminista, por ser esencialistas (Woolf y la creencia de que hay rasgos en la escritura que son propios de la mujeres), existencialistas (Beauvoir y su concepción de la existencia de una subjetividad femenina) y unas radicales (Rich, hooks y su diferenciación de que no todas las mujeres son iguales, he ahí la *diferencia* también). Sin embargo, me parece, la idea de la escritura femenina gira en torno a lo que bell hooks, citada por Charlotte Broad (Fe, 1999: 19-22), denominó «la necesidad de nombrar la propia identidad para tomar conciencia de la propia diferencia sociocultural». Porque a partir de ello, es posible entender la ubicación de cada individuo en particular y sus circunstancias y opresiones, pero además, «partir de lo individual significa no retirar la especificidad de la propia experiencia, y por tanto de las propias emociones, sentimientos, deseos, para ponerlo en juego como una forma distinta de mirar al objeto» (Violi: 157). Cosa, que desde mi perspectiva, hace la escritura de Clarice Lispector y que por ello, la he circunscrito en lo que he llamado poética de la experiencia.

### Poética de la experiencia en la escritura de Clarice Lispector

No es mi interés incursionar sólo porque sí a la cuestión productiva del hecho creativo que es la escritura, sino para atisbar algunas ideas surgidas de la lectura de la obra de Clarice Lispector, inundada, sin duda, de una mística creativa que lima la reflexión como *poética de la experiencia*.

Por poética de la experiencia, preciso, entiendo una escritura situada en un cuerpo de mujer que irrumpe, de forma excéntrica, en el discurso dominante. Sin duda, la experiencia entendida así se acerca a lo que — desde la lingüística— se ha dado en llamar el *lugar de enunciación*, el cual significa aquel lugar donde la/el sujeto tiene un posicionamiento en un espacio y tiempo determinados. Cabe decir aquí, que esta idea de experiencia como lugar de enunciación — parte fundamental de y en la construcción de sentido, tanto en la *producción* como en la *interpretación* de una obra, discurso o texto— es retomada por la teoría feminista en sus estudios literarios, pero también como una propuesta de presencia feminista en cuanto a que tener un lugar de enunciación es en sí, tener un *posicionamiento político* estratégico dentro del mundo.

No hay que olvidar que la obra de Clarice Lispector se asienta sobre las bases de la literatura de vanguardia brasileña de los años veinte, la cual se ubica, a su vez, dentro del movimiento cultural de la *Antropofagia*, presidido por Oswald de Andrade y que se caracterizó como aquel movimiento artístico y literario que buscó devorar los movimientos europeos para interiorizarlos y mezclarlos con los movimientos autóctonos propios y no reproducir las tendencias europeas.

En el ámbito literario, esta búsqueda se extendió a la narrativa regionalista y al realismo social que se desarrolló durante los años treinta y que, sin duda, se reconoce como una literatura fundamentalmente masculina y situada siempre en ambientes tropicales, que mostraban situaciones del Brasil tan diverso, pluriétnico y clasista de esos años.

En los años cuarenta del siglo veinte esta tendencia se rompe y uno de los libros claves de esta ruptura fue *Cerca del corazón salvaje*, una novela novedosa por su indagación psicológica a partir del monólogo interior de una mujer citadina, la cual carecía de una trama clara y apuntalada en una narrativa innovadora y que Clarice Lispector escribió a los diecinueve años de edad, en 1944. En esta obra de introspección obsesiva, trata de expresar las vivencias experimentadas por Juana a través de pensamientos cotidianos que esta protagonista va apostando sobre los sucesos del día a día y en donde las preguntas metafísicas son recurrentes en una búsqueda interna de las relaciones humanas y sus complejidades y, sobre todo, es un acercamiento a la exploración más íntima e intimista de una mujer que trata de encontrar el sentido de la vida a partir de la búsqueda de la propia verdad interior. Así, *Cerca del corazón salvaje*,<sup>8</sup> puede considerarse todo un ensayo sobre el silencio y la necesidad de comunicación de una mujer que vive en una sociedad tradicionalmente machista y de cómo, a partir de su agudeza mental, va descubriendo el mundo a partir de la palabra. El mundo que descubre es un todo silenciado, que a

través de un pensamiento omnisciente en toda la trama, que no es más que la (auto)biografía de Juana, desde su niñez hasta la madurez, queda al descubierto en un sentido donde la razón poética inunda los límites mismos de las palabras.

Así por ejemplo, la joven Juana dice:

No debo acusarme. Tengo que buscar la base del egoísmo: todo lo que no soy no me puede interesar, es imposible ser algo que no se es — sin embargo yo me excedo a mí misma incluso sin el delirio, soy más de lo que suelo ser normalmente— ; tengo un cuerpo y todo lo que haga es continuación de mi principio... (Lispector, 2002: 28).

El estilo indirecto libre establece el diálogo entre una voz narrativa omnisciente y omnipresente y la personaje Juana, que se encarga de presentar a los distintos personajes que en momentos toman el lugar del personaje protagónico. A partir de este modo narrativo, la presencia de Juana inunda toda la trama. El eje central de esta trama obviamente es la vida de Juana y su transcurrir cotidiano a partir de lo que ella va pensando en distintos momentos de su vida: cada acontecimiento se vuelve una conceptualización de la situación. La búsqueda por reflexionar sobre lo que percibe el personaje, se basa quizá no en sí en la vivencia sino en lo que esta vivencia permite pensar. Así lo expresa la voz narrativa al respecto de una situación específicamente cotidiana de Juana:

La libertad que a veces sentía no procedía de reflexiones nítidas, sino de un estado como hecho de percepciones excesivamente orgánicas para ser formuladas en pensamientos. A veces, en el fondo de la sensación latía una idea que le daba leve consciencia de su especie y de su color.

El estado hacia donde se deslizaba cuando murmuraba: eternidad. El propio pensamiento adquiriría una cualidad de eternidad. Se profundizaba mágicamente y se alargaba, sin tener propiamente un contenido y una forma, sin dimensiones... « (Lispector, 2002: 51).

El recurso de un *yo* introspectivo es quizá la característica de la escritura de Lispector y que ya desde esta, su primera novela, puso de manifiesto como una apuesta innovadora y que en toda su obra, tanto novelas como cuentos, estará presente. A reflexión, siempre la reflexión, profunda y aguda, tal y como se lee en la reflexión de Juana con la que finaliza la historia de *Cerca del corazón salvaje*:

[... ] no habrá ningún espacio dentro de mí para que sepa que existe el tiempo, los hombres, las dimensiones, no habrá ningún espacio dentro de mí para notar siquiera que estaré creando instante por instante, no

instante por instante: siempre fundido, porque entonces viviré, sólo entonces viviré más que en la infancia, seré brutal y mal hecha como una piedra, seré leve y vaga como lo que se siente y no se entiende, me rebasará en ondas, ah, Dios, y que todo venga y caiga sobre mí, hasta la incomprensión de mí misma en ciertos momentos blancos porque basta cumplirme y entonces nada impedirá mi camino hasta la muerte-sin-miedo, de cualquier lucha o descanso me levantaré fuerte y bella como un caballo joven (Lispector, 2002: 197).

El yo *soy quien dice-quien escribe-quien piensa*, es el recurso de una escritora que apunta su mirada siempre hacia cosas que parecieran ser simples por cotidianas. Quizá un ejemplo más esclarecedor de esto resulte ser el análisis reflexivo que establece al tratar de describir todo aquello que le hace pensar un huevo que es observado en el cuento «El huevo y la gallina», en el libro *Felicidad clandestina*,<sup>9</sup> aparecido por primera vez en 1971:

Miro el huevo de la cocina con atención superficial para no romperlo. Aplico el mayor cuidado en no entenderlo. Dado que entenderlo es imposible, sé que si yo entendiese sería porque estaría equivocada. Entender es la prueba del error. Entenderlo es una manera de verlo... Jamás pensar en el huevo es una manera de haberlo visto... ¿Será que sé sobre el huevo? Es casi cierto que sé. Así: existo, luego sé... Lo que realmente importa en lo que no sé del huevo. Lo que no sé del huevo me da el huevo propiamente dicho... (Lispector, 1988:64).

En este cuento, Lispector indaga sobre el huevo a partir de lo que ve, lo que sabe, lo que piensa. Su cuerpo se posiciona como el centro de toda la narración, un cuerpo personificado por una narradora que se dispone a cocinar un huevo y a partir del cual, plantea toda una disquisición sobre un objeto y un ser que precisa un sinsentido: el huevo y la gallina. Quizá en alusión al dicho conocido «¿quién fue primero, el huevo o la gallina?» En este caso, la narradora se posiciona como mediadora entre el huevo y el sartén, por ejemplo; o entre el huevo y la vida. Y así, esa voz, siempre en primera persona, se asoma a una alocución un tanto absurda, pero que asoma una luz tenue que importa: pensar en todo aquello que no se puede pensar, decir todo aquello que no se puede decir y que el huevo es el pretexto para decir:

Sobrevivir es la salvación. Pues parece que no hay vivir.

Vivir lleva a la muerte. Lo que hace la gallina, entonces, es estar sobreviviendo permanentemente. Se denomina sobrevivir a mantener la lu-

cha contra la vida, que es mortal. Eso es ser una gallina. La gallina tiene un aire forzado.

Es necesario que la gallina sepa que no tiene un huevo. De lo contrario se salvará como gallina, lo cual tampoco está garantizado, pero perdiendo el huevo. La gallina existe para que el huevo la use.

Ella estaba únicamente para que esto se cumpliera, pero le gustó. De ahí proviene la desorientación de la gallina: el gusto no formaba parte del nacer. El gusto de estar vivo duele... (Lispector, 1988:66-67).

Los silencios se vuelven metáfora y encuentran su doblez en la palabra que busca decir todo lo-que-no-se-puede-decir de *otra manera*:

La gallina que no quería sacrificar la vida. La que optó por el deseo de «ser feliz». La que no se percataba de que, si se hubiese pasado la vida dibujando el huevo dentro de sí como en una iluminación, habría sido inútil. La que no sabía perderse a sí misma. La que pensó que tenía plumas de gallina para cubrirse porque su piel era preciosa, sin comprender que las plumas estaban exclusivamente para suavizar el trabajo de cargar con el huevo, pues al huevo el sufrimiento intenso podía perjudicarlo. La que pensó que el placer era un don, sin darse cuenta de que servía para que ella se distrajera mientras se hacía el huevo. La que ignoraba que «yo» significa tener un sí mismo. Resultan perjudiciales para el huevo aquellas gallinas que son un «yo» sin tregua. En ellas el «yo» es tan constante que ya no pueden pronunciar la palabra «huevo». Pero a lo mejor era precisamente eso lo que el huevo necesitaba. Porque si ellas estuviesen tan distraídas, si presentasen atención a la gran vida que se les va haciendo dentro, perturbarían al huevo.

Empecé hablando de la gallina y ya hace rato que no estoy hablando de la gallina... (Lispector, 1988: 68-69).

Lo que subyace en toda la escritura de Lispector es metáfora. Metáfora es sentido, significado y acceso simbólico al mundo. Por la metáfora Lispector otorga cualidades a las «cosas del mundo», les confiere «identidad», construye la palabra justa que diferencie su identidad como sujeto pensante en búsqueda continua del sentido de la existencia. Sin duda, el rasgo de la metáfora es la realización en el lenguaje, pero este ejercicio, que es el tratar de hurgar en la entraña misma del lenguaje la propia existencia y significación, llega a convertirse en una locura, ya que el lenguaje nos remite a metáforas que no son más que por «esencia», mutables,

debido a las distintas interpretaciones que continuamente sufren. Sin embargo, esta locura tiene un sentido paradójico, es decir, oscila entre lo siniestro y lo sublime: en tanto locura desconcertante es también, como dijera Nietzsche, *una bella locura*, que hay que utilizar para no ser utilizados por ella.

Si la metáfora transita la identidad de las cosas, cruza por ellas, otorga nombres y niega otros, es a través de la palabra que el juego entre lo dicho y lo no dicho se establece. La metáfora es palabra, palabra que produce un sentido al sin-sentido y que hurga sobre la posibilidad de ser, de encontrar el lado oculto de las cosas, de todo aquello que no dicen las palabras. En este sentido, Lispector dice muchas más cosas entre líneas, en los bordes de las palabras y en los límites del entendimiento y para muestra, está la novela *La pasión según G.H.*, de 1964, donde a partir — una vez más del monólogo interior— se centra en desplegar lo que la mujer, llamada sólo G.H. vive en un momento cotidiano a partir de encontrarse una cucaracha en el cuarto de la empleada doméstica que momentos antes ha despedido. Lo interesante de esta historia no es ni siquiera el evento del encuentro con una cucaracha, sino cómo ese encuentro va desbordando en palabras todo aquello que de absurdo puede pensarse y que sin duda es la pasión de la protagonista, una pasión que puede entenderse como todo aquello que seduce cuando vemos la vida: la historia concluye cuando la protagonista se come a la cucaracha una vez que la ha pisado.

La palabra también se precipita sobre las letras que Lispector utiliza en *Un soplo de vida*,<sup>10</sup> publicado en 1978 y que fuera su último libro, para contar, en el diálogo entre los personajes de Ángela y el Autor, que la soledad es la habitante de un yo que tiene miedo de escribir pues representa el «peligro de hurgar en lo que está más oculto» (1999:15), pero que escribe por desesperación y cansancio, «como si fuera a salvar la vida de alguien» (1999: 51) que, sin duda, es ella misma para quien «si no existiese la novedad continua que es escribir, moriría simbólicamente todos los días» (1999:55).

La escritura de Lispector es palabra pura que ella alborota buscando un sentido corpóreo y un despliegue de imágenes vigorosas que den sentido a las cosas más triviales a partir — por supuesto— del acto de escribir lo que se está pensando y en donde los sentidos y la percepción cobran lugar y razón. A partir de la escritura, la palabra puede cogerse con la mano y entonces, la palabra se torna lo imprescindible en su lenguaje y del cual ella reflexiona constantemente, así como también lo convierte en medio de introspección del yo como ser que está ahí, existiendo y al que pregunta si «¿será demasiado horrible querer adentrarse en uno mismo hasta el límpido yo? [o si] ¿debe enorgullecerse o menospreciarse por pertenecer al mundo?» (1999:15).

Me parece que quizá la escritura no la ejerce como respuesta pero sí como voluntad de hurgar, de conocer, de preguntar ¿dónde es yo? Pues como asentara en las primeras páginas de *La hora de la estrella*<sup>11</sup>, publicado en 1977, «mientras tenga preguntas y no tenga respuestas continuaré escribiendo, [ya que] pensar es un acto. Sentir es un hecho. Los dos juntos son yo que escribo lo que estoy escribiendo» (2000:13).

El *sí misma* es el lugar desde donde escribe y centra sus personajes: mujeres, animales diversos, niños(as) y ancianos(as), principalmente. Aunque el eco de su pensamiento es el personaje omnipresente en todo lo que escribe, al cual se dirige, el que interpela y en muchas ocasiones, desdibuja la trama. También, desde donde desgrana las palabras y su sentido. Su escritura despliega, como constante de su literatura, la introspección a partir de la conciencia de la propia soledad que es desierto inestimable e infinito, también silencio, música, la vida misma. Vida en la que prevalece la conciencia humana de la infelicidad que, paradoja, es donde mejor ella se «encuentra». Sin duda, la búsqueda permanente de doblar la conciencia de la infelicidad recorra también el deseo de ser lo que no se es pues lo que se es, no es suficiente. Así, la búsqueda de una explicación del *ser*, es esa eterna búsqueda de todos nosotros.

### Consideraciones finales

Sin duda, las vicisitudes que todo proceso de escritura conlleva, Clarice Lispector los expulsa dando gritos que se oyen en la casa vacía en la que siempre se habita. Pero también, me parece que el valor más importante de la escritura de Lispector es que el grueso de su obra habla de lo-que-no-se-puede-decir, y ese vacío tiene el valor de lo pleno o se asemeja a ello. Metáfora pura.

El monólogo interior como recurso discursivo por excelencia, logra dar fuerza a las preguntas que quieren obtener respuesta en ese continuo juego abismal de locura, muerte y escritura. Pero la reflexión de cada día se hace símbolo en sus narraciones como la poesía, dijera José Ángel Valente, que está implicada en la cotidianidad, que se ejerce como medio de conocimiento de la realidad y permite la introspección de lo absoluto de la palabra y del sentido del ser. Iniciativa que la filosofía igualmente suscribe. De manera que la continua afirmación de la existencia del *yo* y *los otros*, la ventila la autora a través de la introspección: el *yo* que se coloca como un simple pensamiento ordenador de las cosas, que tiene la certeza de existir por la conciencia que tiene de su *estar en*. Su visión es desde el *yo* como principio de todo. Sin embargo, esta conciencia es el mecanismo para acceder al (auto) conocimiento. Preguntas sobre la esencia del ser o cómo se construye el conocimiento, forman parte de los temas que la filosofía trata. Es sobre este punto

del *yo* como centro referencial que la obra de Clarice Lispector se me revela. Porque presiento que para ella las cosas no están fuera de su existencia (como la entiendo de Heidegger: existencia como proyección hacia fuera y en donde no hay una justificación para la existencia humana). Existencia es posibilidad: el *ser ahí* como *necesidad de hacerse* continuamente. Por ello, me atrevo a decir que su escritura es una poética de la experiencia. Una escritura posicionada que si bien no habla de un «he vivido», si de un «yo pienso-estoy pensando-estoy buscando».

Sin duda Lispector es una escritora excéntrica, en el sentido de que en el ejercicio de la palabra transgrede el lenguaje, la forma, el canon, los temas. No sólo al conferirle una poética a su escritura sino una razón al mismo acto de escribir que posiciona y visualiza a la vez, *la imagen de una mujer que escribe para ser leída como mujer*. Pura *razón poética*, diría Zambrano. En su escritura Lispector deja ver la huella de una curiosidad inmisericorde, de una curiosidad antigua, de una curiosidad irreverente por todo aquello que se puede tener desde un cuerpo que se vive como mujer. Pero además, todas esas pistas manifiestas en su propia escritura no pueden ser dejadas de lado, pues cómo reaccionar ante la incisiva reiteración de, quien escribe, apunta que quiere escribir el movimiento puro, pulsaciones, un estar-siendo y con su escritura, sin duda, toca el pulso de la vida y en ello está, me parece, el deseo de todo saber: quién se es. Desde esta óptica, reitero que la escritura de Lispector evidencia las posibilidades que el pensamiento encuentra en la palabra que, a su vez, la palabra vuelta escritura deviene en acto comunicativo y acto liberador del pensamiento y por ello, una poética de la experiencia. ●

Recepción: Septiembre 12 de 2009

Aceptación: Noviembre 11 de 2009

### Cynthia Pech

Correo electrónico: cpech\_2000@yahoo.com

Profesora/Investigadora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Maestra y candidata a doctora en filosofía por la Universidad de Barcelona (España). Licenciada y maestra en ciencias de la comunicación por la UNAM. Coautora de *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*, México, UACM, 2007; y autora de *Fantasmas en tránsito, prácticas discursivas de videastas mexicanas*, México, FONCA-UACM, 2009.

## Notas

- <sup>1</sup> Un primer acercamiento a la poética de la experiencia en la obra de Clarice Lispector, apareció publicada en *Blanco Móvil*, No. 83. México, Invierno del 2001, pp. 59-61.
- <sup>2</sup> En este sentido, muchas son las referencias que Clarice Lispector deja como señales en varios de sus escritos, sin embargo, una clara referencia a «escribir para aprender», se puede encontrar en su libro *Un soplo de vida*, escrito antes de morir en 1977, en donde hace una reflexión sobre la escritura y el acto de escribir (Ver la edición de Siruela, España, 1999).
- <sup>3</sup> Para más sobre su biografía, véase *Clarice, una vida que se cuenta*, de Nádía Batella Gotlib. Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- <sup>4</sup> Texto contenido en el libro que lleva el título de *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer* y con el cual abre la recopilación de otros textos que escribió en vida esta autora. Anthropos-Instituto Andaluz de la Mujer. España. 1996 p. 27.
- <sup>5</sup> Para más sobre el tema, ver PECH, C. «La poética de la experiencia como poética femenina», en *Razón y Palabra*, Publicación electrónica del ITESM, oct-nov 2005 ([www.razonypalabra.com.mx](http://www.razonypalabra.com.mx)).
- <sup>6</sup> Toril Moi ha estudiado a fondo las propuestas de estas teóricas en su *insuperable* (Moi, 2006).
- <sup>7</sup> Para más de las teorías sobre la escritura femenina y sus cuatro modelos de diferencia: biológico, lingüístico, psicoanalítico y cultural, ver el artículo de Elaine Showalter, (1981), «La crítica feminista en el desierto», incluido en FE, Marina (coord.), (1999), *Otramente: lectura y escrituras feministas*, México: UNAM-FCE, pp.75-111.
- <sup>8</sup> Para este trabajo utilicé la edición española de la novela editada por Ediciones Siruela, 2002.
- <sup>9</sup> Para este trabajo utilicé la edición española del libro de cuentos editado por Círculo de Lectores, 1988.
- <sup>10</sup> Para este trabajo utilicé la edición española de la novela editada por Ediciones Siruela, 1999.
- <sup>11</sup> Para este trabajo utilicé la edición española de la novela editada por Ediciones Siruela, 2000.

## Bibliografía

- Abbagnano, Nicola (1963). *Diccionario de Filosofía*. México: FCE.
- Barja, Juan (1999). «Lo abierto», en *Archipiélago, Cuadernos de Crítica Cultural*, no. 37, Barcelona, 1999, p.78.
- Batella Gotlib, Nádía (2007). *Clarice, una vida que se cuenta*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Beristáin, Helena (1997). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa-UNAM.
- FE, Marina (Coor.) (1999). *Otramente: lectura y escritura feminista*. México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ferreter Mora, J., (2001). *Diccionario de Filosofía*. España: Ariel.
- Lispector, Clarice (1960). *Lazos de familia*, España: Montesinos.
- (1973). *Un aprendizaje o el libro de los placeres*, Argentina: Editorial Sudamericana, 1969.
- (1995). *Felicidad clandestina*, (1971) y *Silencio*, (1974), España: Círculo de Lectores.
- (1999). *Un soplo de vida*, España, Siruela, 1978.
- (2000). *La hora de la estrella*, España: Siruela, 1977.
- (2000). *La pasión según G.H.*, España: Muchnick Editores, 1964.
- (2002). *Cerca del corazón salvaje*, España: Siruela, 1944.
- Luna, Lola (1996). *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*. España: Anthropos.
- Moi, Toril, (2006), *Teoría Literaria Feminista*, España: Cátedra (1988)
- Morey, Miguel, (1990). *Psiquemáquinas*. Barcelona: Montesinos.
- Pech, Cynthia, (2001). «La obra de Clarice Lispector: una poética de la experiencia», en *Blanco Móvil*. No. 83. México, Invierno, pp. 59-61.

– (2005). «La poética de la experiencia como poética femenina», en *Razón y Palabra* (revista electrónica), ITESM, No. 47, octubre-noviembre (www.razonypalabra.org.mx).

Talens, Jenaro (1999). «Algo que no es una poética», en *Archipiélago, Cuadernos de Crítica Cultural*, no. 37, Barcelona, 1999, pp. 75-76.

Violi, Patricia (1991). *El infinito singular*. España: Cátedra.

Zambrano, María (1996). *Filosofía y poesía*. México, México: Fondo de Cultura Económica.



Derkaoui 1, Marruecos.



Enio Navarro, España.