

Carolina Hernández Terrazas

CLARICE LISPECTOR

La náusea literaria



fórcola

CLARICE LISPECTOR



Carolina Hernández Terrazas

CLARICE LISPECTOR

La náusea literaria

Prólogo de Elena Losada Soler

fórcola

Señales

Director de la colección: Francisco Javier Jiménez

Diseño de cubierta: Silvano Gozzer

Diseño de maqueta: Susana Pulido

Corrección: Gabriela Torregrosa

Producción: Teresa Alba

Detalle de cubierta:

Clarice Lispector fumando.

© Del Prólogo, Elena Losada Soler, 2013

© Carolina Hernández Terrazas, 2013

© Fórcola Ediciones, 2013

c/ Querol, 4 – 28033 Madrid

www.forcolaediciones.com

ISBN: 978-84-15174-49-3 (ePub)

A Ismael, mi respiro de cada día.

A mi familia, siempre presente.

PRÓLOGO

CLARICE LISPECTOR. EL TEXTO-OVILLO

Elena Losada Soler

Clarice Lispector (1920-1977) nació en Tchetchelnik (Ucrania) por pura casualidad, cuando sus padres, judíos rusos supervivientes de un pogromo, ya habían empezado el viaje que les llevaría al Brasil. En 1943 se casó con su compañero de estudios en la Facultad de Derecho de Río de Janeiro, el diplomático Maury Gurgel Valente, tuvo dos hijos y se separó en 1959. Entre 1944 y 1960 vivió largas temporadas en el extranjero, Nápoles, Berna y EE. UU. Un cáncer terminó con su vida en 1977. Datos simples y desnudos que en realidad dicen muy poco y que, excepto en el caso de la importancia de la cultura judaica en Lispector, que cada vez me parece más relevante, no son la herramienta adecuada para enfrentarse a la obra de una mujer que, como Pessoa decía de su heterónimo Álvaro de Campos, fue «un ovillo enrollado hacia dentro».

El legado de Clarice Lispector –esa obra misteriosa– es amplio y dinamita las leyes establecidas para los géneros literarios. Su primera novela –*Cerca del corazón salvaje* (1943)– deslumbró a la crítica brasileña porque era completamente diferente a la novela rural, regionalista, estereotípicamente masculina, que dominaba entonces el panorama literario. Esa mirada introspectiva, urbana y femenina iniciaba un camino nuevo, tan nuevo que esa misma crítica no pudo seguirla en sus dos obras siguientes –*La lámpara* (1946) y *La ciudad sitiada* (1949)– donde el desafío conceptual iba mucho más allá. Años después, la publicación del volumen de cuentos *Lazos de familia* en 1960 marcó no sólo el retorno físico de Clarice Lispector al Brasil sino un nuevo reconocimiento crítico de su obra. Desde entonces su faceta como escritora de narrativa breve –consolidada con *La legión extranjera* (1964), *Felicidad clandestina* (1971) o *¿Dónde estuviste de noche?* (1974) y completada, no lo olvidemos, con sus cuentos para

niños— predominará en el gusto de crítica y público, aunque, como apuntábamos, no es tan fácil deslindar entre los cuentos, las crónicas —el periodismo fue la primera profesión de Clarice Lispector y sus colaboraciones en el *Jornal do Brasil* son indispensables para la comprensión de su obra—, las novelas, los casi aforismos de *Para no olvidar* o su única y fascinante obra de teatro, *La pecadora quemada* y *los ángeles armoniosos*.

¿A qué género pertenecen, por ejemplo, los monólogos palpitantes de *Agua viva* (1973) y *Un soplo de vida* (*Pulsaciones*) (1978)? ¿Son narrativa o prosa poética? ¿Es exactamente una novela la experiencia mística de *La pasión según G. H.* (1964), ese monólogo interior que deja sin aliento al lector y que, según buena parte de la crítica, es la obra más importante de la autora? Tal vez merezca la pena detenernos un poco en este texto, porque en él la náusea *lispectoriano modo* adquiere una dimensión verdaderamente esencial. G. H., la protagonista (¿el género humano?), es una mujer urbana, independiente y moderna, pero lo que le sucede la devuelve al origen primordial de la vida. Al inicio del libro encontramos seis guiones y una expresión de angustia: «Estoy procurando, estoy procurando, estoy intentando entender»¹. Lo que debe ser entendido es su experiencia del día anterior: «Ayer perdí durante horas y horas el montaje humano»². G. H. inicia así la rememoración de su vía iluminativa. Esta mujer social, acomodada, tiene un día la idea de ir al cuarto de la criada, que se despidió poco antes, para comprobar que todo está en orden y prepararlo para la próxima empleada. Al fondo del corredor, ya en otra realidad, G. H. descubre la existencia en su casa de un espacio que no le pertenece. Sin plantas, sin la dulce penumbra que ella cultiva, el cuarto de la criada es un desierto batido por el sol. Como en toda experiencia ascético-mística se repetirán las alusiones a lo yermo, al desierto como expresión física del despojamiento. Y entonces sucede: de la puerta entreabierta del armario surge una enorme cucaracha. Ante ella el horror se apodera de esta mujer urbana que no está acostumbrada a enfrentarse a las formas más primarias y resistentes de vida. Su reacción es inmediata, cierra violentamente la puerta del armario, pero no mata del todo al animal, la cucaracha sigue viva, pero con medio cuerpo aprisionado por la puerta. Entonces empezará la mirada. Durante horas el insecto preso y la mujer

hipnotizada por él se mirarán en silencio. G. H. se enfrenta a la materia prima de la vida –a lo neutro vivo– y descubre en ella su propia esencia más allá del disfraz humano. En un paroxismo de la introspección, que no tiene nada que ver con la mirada psicológica y sí con la angustia metafísica, G. H. pierde el espacio y el tiempo y se adentra en la nada para ser simplemente vida cruda hasta llegar a la máxima expiación, a la comunión con la esencia vital, a comer la cucaracha. ¿Cómo encuadrar este texto en el mismo género que *Madame Bovary*? Por otra parte, la propia Clarice hace transitar sus materiales literarios a través de diversos tipos de texto. El material básico del cuento «Silencio», por ejemplo, podemos encontrarlo también en la novela *Aprendizaje o El libro de los placeres* (1969) y en una crónica publicada en el *Jornal do Brasil*. Novelas *stricto sensu*, con trama y otras características del género, tal vez sólo lo sean *La manzana en la oscuridad* (1961), en mi opinión un texto indispensable para comprender el conjunto de su obra, y *La hora de la estrella* (1977), su fulgurante testamento literario.

La obra de Clarice Lispector es una constante reflexión sobre el lenguaje y sobre todo, sobre sus límites. Enfrentada al reto de traducir parte de su obra, de desentrañar ese lenguaje cuya singularidad y dificultad no es léxica sino conceptual, di un día con la expresión «la palabra rigurosa» y me pareció que había encontrado un punto de partida. La palabra de Clarice Lispector es rigurosa porque debe traducir algo que es mucho más grande que el lenguaje. Debe traducir el misterio y lo que no tiene nombre, debe ser capaz de contar el instante y el acto mínimo que está en el origen de todo. Y para todo ello la palabra es insuficiente. En *Agua viva* leemos: «Entonces escribir es la manera de quien usa la palabra como un cebo, la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra –la entrelínea– muerde el cebo, algo se ha escrito. Cuando se ha pescado la entrelínea, se puede con alivio tirar la palabra»³. Por eso, porque leemos entrelíneas y no palabras, leer a Clarice Lispector es tan sugerente y a la vez un reto eterno. Su obra es un ser orgánico que crece con el tiempo. Crece y se transforma, interpelada por escuelas críticas de muy diverso origen y, sobre todo, por miles de lectores que encuentran en la extrañeza de su escritura una interrogación y, quizá, algunas respuestas.

El libro de Carolina Hernández nace también de una interrogación –y de un deslumbramiento, como todo trabajo intelectual que se hace con emoción– y nos ofrece respuestas que contienen a su vez otras preguntas. Nacido como tesis doctoral, aquel trabajo académico se ha despojado de su aparato crítico, de esa pedantería académica e intelectual que Clarice Lispector detestaba, para convertirse en un ensayo completo y complejo, el primero de esta envergadura que se publica en España sobre la obra de Lispector. De los muchos temas clariceanos que su autora analiza, todos ellos cruciales en el mapa del imaginario moderno y algunos tan sugestivos que merecen un desarrollo más amplio, como es el caso de la teoría del espejo, quisiera destacar dos: los nombres y figuraciones del tedio y la relación del sujeto moderno con la ciudad.

Afirmaba Eduardo Subirats que el gran drama filosófico del siglo XIX fue la constatación de la bancarrota de la subjetividad en la Edad Moderna⁴. Huérfanos de Descartes y de Kant, los modernos transitaron por un camino común de infelicidad, de individualidad desdichada, de fragmentación, que encontramos en Leopardi, en Baudelaire o en Fernando Pessoa, que es por cierto el único autor portugués que Clarice Lispector, tan reticente a mostrar sus lecturas, reconoce haber leído. Uno de los nombres de esa infelicidad es la constante insatisfacción que Baudelaire describió en «Anywhere out of the World» y que Clarice Lispector define a través de Virginia, la protagonista de ese texto interesantísimo, poco y mal leído, que es *La lámpara*: «Pero, por qué ese instante no la apaciguaba con la satisfacción del fin logrado...»⁵. Nunca se obtiene esa satisfacción del fin logrado porque, como decía Basarov en la novela de Turguéniev *Padres e hijos*, «solo se está bien donde no se está»⁶ y ésa es la tragedia moderna: tedio existencial y soledad.

Todos los personajes de Clarice Lispector están solos: G. H. (*La pasión según G. H.*), enfrentada a la cucaracha que le enseñará la lección de lo «neutro vivo»; Martim (*La manzana en la oscuridad*), huyendo del crimen que cree haber cometido; Macabea (*La hora de la estrella*), que, en su simplicidad cercana a ese *it*, a ese neutro-vivo, ignora incluso que está sola. Pero esta soledad se acentúa en los casos de Virginia (*La lámpara*) y Lucrecia

(*La ciudad sitiada*). Ambas novelas tienen rasgos en común. Fueron escritas durante los años del «exilio europeo» de Clarice Lispector, cuando acompañó a su marido en los inicios de su carrera diplomática a Nápoles, Berna y Torquay entre 1944 y 1946. En su soledad –ruidosa en Nápoles, silenciosa en Berna– compone estas dos novelas que la crítica de su tiempo no supo apreciar.

En carta a su hermana Tânia, fechada en Berna el 21 de abril de 1946, Clarice Lispector escribe: «El mundo me parece una cosa demasiado vasta y sin síntesis posible»⁷. Me parece que esta frase apunta a una idea esencial en el universo literario clariceano: la imposibilidad de abarcar el mundo, de comprenderlo y, mucho menos, de transformarlo. En Clarice Lispector se unen dos formas de «acosmia», el concepto que Hannah Arendt acuñó para referirse a la relación de los judíos con el mundo que les rodeaba, para ellos incomprensible y en el que siempre estaban de prestado. Un estar fuera del mundo pero marcados por él del que Kafka sería una representación mayor. Françoise Collin retomó el término para aplicarlo a la relación de las mujeres, de las mujeres escritoras en concreto, con una realidad (en el sentido más amplio del término) que no habían podido contribuir a forjar. En el caso de Clarice Lispector se unen las dos líneas. Mujer y judía –judía camuflada en un mundo cristiano como era el de la diplomacia brasileña hace más de medio siglo, en ese sentido sus cartas familiares son enormemente reveladoras–, crea personajes perplejos, que flotan en una realidad en la que no consiguen echar raíces ni llegar a comprender en toda su extensión. Como ya he dicho, todos sus personajes «son» solos. En *La lámpara*, cuando al principio de la novela, después de la cena familiar –una suma de silencios– cada uno de los personajes sube la escalera presidida por una lámpara de lágrimas suntuosa y ajada, resto de tiempos mejores, y se encierra en su habitación, construye con esa puerta que se cierra la imagen de una desolación y de un desierto.

Personajes solos esperando un destino que no pueden forjar por sí mismos, porque ni siquiera Lucrecia consigue construir realmente su ciudad, la ciudad se construye a su alrededor, sitiándola; su único triunfo será escapar de ese sitio. Hay muchas formas de espera en los personajes clariceanos: espera de la re-

velación en G. H., espera de redención en Martim, espera de un lugar en el mundo para Virgínia o para Lucrécia, para culminar en la explícita demanda de un destino de Macabea, que va a buscarlo en una echadora de cartas inepta que intercambia los destinos de sus clientes.

Mientras esos destinos no se cumplen, los personajes se debaten en el aburrimiento/náusea/tedio. Tres conceptos que se relacionan íntimamente sin ser idénticos. Carolina Hernández inicia su ensayo con una provocadora frase: «Dicen los que saben que Dios pobló el mundo por aburrimiento». Y no por casualidad empieza su trabajo con este tema: es un tema clariceano esencial. El aburrimiento nace de la repetición forzada de las rutinas vitales, como la vida metódicamente vacía de Virgínia en la ciudad, cuando ha perdido lo único que podría llenarla de sentido, su amor incestuoso por Daniel, que es un ejemplo claro de ese aburrimiento. Contingente y en directa relación con el exterior, el aburrimiento cede ante la actividad, la sorpresa o la ilusión, tres cosas vedadas a la protagonista de *La lámpara*. En pleno Romanticismo, Georg Büchner plasmó ya imágenes de un aburrimiento moderno, muy próximo a ese tedio, ligado a la vivencia del absurdo de los personajes clariceanos. El Leonce de Büchner exclama: «¡Qué no serán capaces de hacer los hombres por aburrimiento! Estudian por aburrimiento, rezan por aburrimiento, se enamoran, se casan, se reproducen por aburrimiento. Y siempre –y esto es lo que me parece cómico–, siempre con una cara de lo más seria, sin saber por qué y pensando en Dios sabe qué»⁸.

La náusea –especialmente la náusea clariceana que analiza con agudeza Carolina Hernández en este libro– es un concepto más complejo. Náusea filosófica –sabemos que leyó a Sartre en Berna, como manifiesta en carta a su hermana Elisa, a quien recomienda su lectura– y también náusea física, un disgusto de la realidad que casi todos los personajes femeninos clariceanos muestran en algún momento, manifestación involuntaria del cuerpo reflejando la situación del alma.

El tedio, con su largo pedigrí literario, es el tercer avatar del desconcierto –en el sentido estricto– entre realidad y expectativa. Un aburrimiento esencial cargado de fuerza revolucionaria,

porque en el mundo moderno el sujeto –convertido en *homo laboriosus*– debe trabajar para no desmoronarse como tal. Bernardo Soares, el heterónimo pessoano, definió de esta manera extraordinaria el tedio en el *Libro del desasosiego*: «El tedio es la sensación física del caos y de que el caos lo es todo. El aburrido, el que siente malestar, el cansado se sienten presos en una celda estrecha. El que está a disgusto con la estrechez de la vida se siente encadenado en una celda amplia. Pero el que sufre de tedio se siente preso en libertad frustrada dentro de una celda infinita»⁹. En otro momento lo caracteriza como el «aislamiento de nosotros en nosotros mismos»¹⁰, un aislamiento donde todo se estanca en nauseabunda «agua sucia». Los personajes de Clarice Lispector vagan por esa celda infinita y chapotean en el agua sucia, aislados y nauseados, esperando que algo llene de sentido sus vidas, «algo» que suele ser un hecho mínimo pero de poder epifánico, como el portazo que atrapa a la cucaracha de G. H., capaz de desencadenar un cambio esencial, de liberarlos del tedio.

Por lo que se refiere a la importancia de la ciudad y sobre todo del paso de ciudad a metrópolis en la modernidad, es tanta que, por mucho que se escriba sobre ello, siempre quedará algo por analizar. A mí me interesa particularmente la metropolización como ruptura con la naturaleza, la definitiva aniquilación del mito arcádico. En las ciudades premodernas la hierba crecía en las calles de tierra –habitualmente un lodazal– o entre las grietas de los adoquines. No había parques que imitaran la naturaleza –los aristocráticos jardines geométricos son otra cosa– porque andando veinte minutos el ciudadano se encontraba en pleno campo. Por otra parte, la rudimentaria iluminación mantenía la división natural entre el día-luz y la noche-oscuridad. Con la metropolización llegan el macadán y el asfalto, donde nada puede crecer, las ciudades alcanzan el mítico millón de habitantes y el campo que las circunda se convierte en un parque industrial. El gas y la electricidad, por su lado, puestos al servicio de la voluntad individual de trastocar el orden de la naturaleza, confunden la noche y el día. En el mundo moderno las ciudades «despiertan», como describe Bernardo Soares: «Los rasgos de la ciudad renacieron al descorrerse la máscara que la velaba. Como si se abriera una ventana, el día ya alboreado rayó. Se produjo un le-

ve cambio en los ruidos de cada cosa. Aparecieron también. [...] El despertar de una ciudad, sea entre la niebla o de otro modo, resulta siempre para mí una cosa más enternecedora que el rayar de la aurora sobre los campos»¹¹. Ésta es ya una belleza nueva, no natural. La belleza de la metrópolis.

Este proceso de metropolitización es el que se refleja a través de la evolución del pueblo de S. Geraldo en *La ciudad sitiada*. «El pueblo de S. Geraldo, en 192..., ya mezclaba con el olor a establo algún progreso. Cuantas más fábricas se abrían en los alrededores, más se levantaba el pueblo con vida propia sin que sus habitantes pudiesen decir que la transformación les alcanzaba»¹². Desde el espacio de los caballos en libertad del primer capítulo hasta la construcción del viaducto en el último, la realidad física de S. Geraldo y la voluntad de Lucrécia se funden en un proceso de creación de la realidad en el que sacar el polvo al sofá de la sala se traduce en la limpieza de las aceras: «Frotaba, forjaba, pulía, torneaba, esculpía, maestro carpintero demente, preparando pálida cada noche el material de la ciudad, y tal vez al final conociese –sólo conocía de noche– la prueba indirecta»¹³. Pero Lucrécia no crea esta ciudad, la ciudad la usa para «serse», en lenguaje unamuniano, y a veces la protagonista debe reconocer que la ciudad la agrede con su suciedad y también con el desperdicio de la belleza: «Porque S. Geraldo la asfixiaba con su lodo y sus claveles flotando en los desagües»¹⁴.

Un análisis semejante podría desarrollarse en relación a Virgínia en su tránsito desde Granja Quieta hasta la ciudad, donde no le espera otro destino que el de una muerte absurda, idéntica, por otra parte, a la de Macabea en *La hora de la estrella*. Pero no quiero hacerlo yo, porque me gustaría que fuera Carolina Hernández quien lo hiciera un día, ya que, en mi opinión, tan bien ha entendido –ha vivido, como muestra en el epílogo– la obra ovillada de Clarice Lispector, con sus palabras revueltas, llenas de intersticios –entrelíneas– de aire, como los que se forman en una madeja, fácil de deshacer si se tira del extremo adecuado, imposible si se toma el hilo errado.

¹ Lispector, Clarice, *A paixão segundo G. H.*, Florianópolis, Editora da UFSC, 1988, coleção Arquivos, edición crítica de Benedito Nunes, p. 9. [Traduzco de esta edición los fragmentos para las citas. E. L.]

- [2](#) Lispector, Clarice, *A paixão segundo G. H.*, Florianópolis, Editora da UFSC, 1988, coleção Arquivos, edición crítica de Benedito Nunes, p. 10.
- [3](#) Lispector, Clarice, *Agua viva*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 23-24.
- [4](#) Subirats, Eduardo, *Figuras de la conciencia desdichada*, Madrid, Taurus, 1979, p. 66.
- [5](#) Lispector, Clarice, *La lámpara*, Madrid, Siruela, 2006, p. 76.
- [6](#) Turguéniev, Iván Serguéievich, *Padres e hijos*, Barcelona, Planeta, 1987, p. 106.
- [7](#) Lispector, Clarice, *Queridas mías*, Madrid, Siruela, 2010, p. 122.
- [8](#) Büchner, Georg, *Leonce y Lena*, Barcelona, Edicions 62/La Caixa, 1985, p. 108. [Traduzco de esta edición catalana el fragmento de la cita. E. L.]
- [9](#) Pessoa, Fernando, *Libro del desasosiego*, Barcelona, Acantilado, 2002, p. 391.
- [10](#) *Ibíd.*, p. 285.
- [11](#) Pessoa, Fernando, *Libro del desasosiego*, Barcelona, Acantilado, 2002, p. 219.
- [12](#) Lispector, Clarice, *La ciudad sitiada*, Madrid, Siruela, 2006, p. 17.
- [13](#) *Ibíd.*, pp. 81-82.
- [14](#) *Ibíd.*, p. 57.

CLARICE LISPECTOR

La náusea literaria