

**La errancia: el gesto fundacional en *La pasión según GH* y *La manzana en la oscuridad* de Clarice Lispector**

**Mariela Herrero**

Universidad Nacional de Rosario

*Escribir la errancia:*

En algún momento de 2011 encontré *La Araña* (2009) de Clarice Lispector. No sabía bien quién era y no había leído nada de esta escritora, sin embargo, aquella lectura me conmovió. Ese primer acercamiento con Clarice, la fascinación por esa zona de su obra que Ítalo Moriconi dio a llamar *a hora do lixo*, signaron algo en mis búsquedas literarias<sup>1</sup>. Algo en su escritura, algo que se traslucía críptico por el grado de intimidad que de ella se desprendía, algo en esa nebulosa afectiva que conformaban los relatos de Lispector no me dejó ir. Creo que ahí se fue allanando cierta huella que con los años profundizó la búsqueda y el interés, la insistencia en entender cómo funciona, cómo se articula una escritura cuyo estado natural es el de la errancia. La misma errancia que marcó la vida de Clarice desde sus primeros años de vida y que se constituye no solo a partir de las diversas y numerosas experiencias de viaje sino, sobre todo, en esos relatos itinerantes y fluctuantes, difícilmente

---

<sup>1</sup> *La hora de la basura*, que sería luego ampliado y explicado por Moriconi de la siguiente manera: “la hora de la basura es el rechazo de cualquier sublimación”, abarca un recorte de la obra de Lispector que comienza con *Agua viva* (1973), incluye además los libros de cuentos y relatos *El vía crucis del cuerpo* (1974), *Donde estuviste de noche* (1974), y finalmente la novela *La hora de la estrella* (1977). Se trata de textos que, según anota Moriconi, ponen en escena los límites y la extenuación de un proyecto de progresiva radicalización de la escritura autorreflexiva; lo que desde el punto de vista estético, sería como decir que plantean el fin del modernismo. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-03/00-03-12/nota.htm>.

anclados en un tiempo y un espacio específicos. Es precisamente esa extrañeza que fuerza al lector a revisar las coordenadas de la literatura lo que me fascina desde aquel primer contacto; ese espacio figurado que tejen los textos de Lispector y que promueven tanto el desvío como la desorientación—la errancia—pero que, no obstante, implican a su vez un proceso de producción de proximidad entre entidades distantes; entre materiales y técnicas diversas. Esos elementos que en teoría se ubican en un exterior, en un afuera respecto de los lindes de la literatura, son los que comenzaron a interpelarme en mis lecturas en general y despertaron la sospecha de que quizás ese exterior no estaba tan lejos, que quizás no era tal cosa. Incluso llevaron a preguntarme: ¿qué y cuál sería ese exterior, en todo caso?

Bordes, límites, fronteras, lindes disciplinares en crisis; cruces, contaminaciones, proximidades y éxodos; tránsitos, pasajes, umbrales permeables emergieron de pronto como categorías y conceptos *shiffters* a partir de los cuales se articuló mi proyecto de investigación doctoral. Quiero decir, aquellas obras sobre las que enfaticé mis interrogantes en una etapa inicial—*La hora de la estrella*, *Agua viva*, *Para no olvidar*, *El vía crucis del cuerpo*, *Un soplo de vida*—me ofrecieron un punto de partida: pensar en una suerte de “desaturación de lo literario” (Garramuño 2009, 44) en esta zona de la obra de Lispector. Los análisis de Florencia Garramuño, Flora Süsskind, Lidia Santos, Gonzalo Aguilar y, por supuesto de Ítalo Moriconi, se tornaron, desde ese momento, en guías indispensables para considerar a estos relatos como “textos anfibios,” cuyas “formas mutables y mutantes”—para seguir una fórmula de Walter Melo Miranda—evidenciaban, o mejor, resonaban algunas de las principales características de la *hora de la basura*. Es decir, la voluntad de experimentación, de reinención—tanto con la estructura de los textos como con la forma del lenguaje—el abandono de “posiciones ya adquiridas”, como bien señaló Antonio Candido, lo que llevó a Lispector a “vaciar cada uno de los signos heredados, conduciéndolos a su término absoluto” (Antelo 2009, 11). Pero la fascinación que me produjo esa *hora de la basura* estaba basada además, en esa suerte de renuncia de ciertos convencionalismos que, en el caso del Lispector, pero también en el arte en general implicaba quedar al margen de la clasificación de géneros narrativos: “inútil querer clasificarme: yo simplemente me escabullo no permitiéndolo, el género ya no me atrapa más” (Lispector 2010c, 24). Y es que la intensidad a la que Lispector pretendía arribar con sus textos no admitía estas distinciones e incluso las ignoraba: “me apasioné súbitamente por los hechos sin literatura” (Lispector 2010d, 25); “me estoy interesando terriblemente por los hechos: los hechos son piedras duras. No hay cómo huirles. Hechos son palabras dichas por el mundo” (Lispector 2010d, 79).

La obra de Clarice Lispector, lo sabemos, constituye el objeto de numerosos estudios críticos que si bien responden a diferentes intereses y enfoques, todos parecen coincidir en que se trata de una obra dinámica que con el correr de los años experimentó una diseminación hacia no sólo el campo específico de la literatura, sino también en varias otras direcciones y disciplinas que tomaron los relatos de Lispector como referente y, en muchos casos también, como estandarte de una sensibilidad particular y atípica para la época en que estos fueron escritos.<sup>2</sup> Tal vez porque el método empleado por Lispector—si es que se puede hablar de método en relación a su escritura—responde a un antimétodo, a un procedimiento complejo que trabaja e incorpora distintas facetas estéticas, de manera temprana para lo que la tradición literaria brasilera podía reconocer como el síntoma de un nuevo modo de entender la literatura y el arte por venir. Con una estructura, podríamos decir, arriesgada y, muchas veces catalogada por la crítica como informe, discordante, desarticulada, sus relatos iniciales tuvieron que ser inmediatamente vinculados con los de escritores extranjeros por no encontrar un lugar dentro del tejido de la tradición nacional brasilera. Sería entonces una escritura foránea, incomprendida y relegada fuera de los cánones; sin embargo, funcionarían como “el origen de una tendencia desestructurante”, tal como ya observó Silviano Santiago, una “nueva posición que le dió la espalda a la tradición afortunada de la literatura brasileña” y desde ese lugar conflictivo, pero asimismo indócil, resistió y fundó las bases de muchas de las demandas que hoy postula el arte contemporáneo fundamentalmente en torno a las nociones de circulación, recepción, apropiación y distribución de la obra. Pero, fundamentalmente, y aquí es donde la obra de Clarice resultó determinante para mis investigaciones e intereses posteriores, fue el contacto y el cruce disciplinar, las palabras buscando algo que estaba más allá de lo textual y que, paulatinamente, iba expandiéndose hacia lo visual.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> La obra de Lispector ha sido objeto de estudios para trabajos de Hélène Cixous sobre feminismo; como así también en el campo específico de la literatura, puede leerse como antecedente de la narrativa de João Gilberto Noll. Caetano Veloso y la artista plástica norteamericana Roni Horn son dos ejemplos de esta diseminación hacia el ámbito de la música y el arte visual respectivamente. Además, su obra ha sido releída desde otros formatos y soportes tecnológicos—cine, teatro, televisión—lo que evidencia su supervivencia a lo largo de estas décadas.

<sup>3</sup> Dice Silviano Santiago en relación con esto: “Clarice inaugura uma tradição sem fortuna, desafortunada, feminina e, por ricochete, subalterna. Para que alcançasse a plena condição de excelência, no auge da ‘ingenuidade naturalista’ dos anos 30 e 40, a proposta subalterna, tardia e solitária da escrita ficcional de Clarice teve de se travestir, três décadas mais tarde, pelo que ela negava [...] A trama novelesca de Clarice não refluí da, nem confluí para a história literária escrita em moldes oitocentistas, para a história como entendida naquele contexto. É um rio que inaugura o seu próprio curso. A literatura é literatura —eis a fórmula mais simples e mais enigmática para apreender o sentido da aula inaugural de Clarice. É o que também nos informa, de maneira indireta e metafórica, a epígrafe de ‘Água Viva’, de autoria do crítico de arte Michel Seuphor: ‘Tinha que existir uma pintura

Es, sobre todo a partir de la publicación de *Água viva*, que escribir y pintar se van perfilando como actividades conjuntas que se realizan en paralelo y que, por lo tanto, se ubican en un mismo plano de importancia. En este relato no parece existir dependencia de una sobre la otra, así como tampoco prevalece alguna de ellas. Es una interpenetración de dominios que se da a partir de la convergencia, la colaboración y la convivencia de tres campos disciplinares muy insistentemente señalados por Clarice: escritura, pintura, música. En este sentido, esa “mimetización con lo pictórico” que Carlos Mendes de Sousa observa a partir de una “disposición visual de la escritura que deviene de la puntuación extraña, de los énfasis y destaques de determinadas situaciones”, da como resultado un “efecto de reversibilidad entre la imagen y la palabra” (2013, 83). Esto también es evidente en algunos cuentos que comienzan con una coma, dando lugar a un tiempo, a un espacio, a un momento previo, como si en verdad el relato continuara otro, como si el origen de ese texto estuviera en otro lugar. No hay origen ni comienzo, todo se inserta y se reinserta en un constante fluir: “o que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continúa (...) O que te escrevo continúa e eu estou enfeitçada” (Lispector 1998, 95). La visualidad de la palabra, el “sentir visual” que Maria Bonomi (2010) le atribuye a Clarice también en la escritura de sus crónicas, la llevan a darle un carácter más objetual a la escritura; algo con lo que puede modelar, trabajar—en el sentido más práctico de la palabra—volver a rearmar, reinventar.

Era de esperarse—o tal vez no—que la obra de Lispector, las claves de lectura que para mí comenzaron a abrirse luego del contacto con sus textos, consistieron fundamentalmente en una tendencia que excedía lo específicamente literario. *Água viva* fue decisiva en mostrarme las preguntas que el arte y la literatura contemporáneos parecían estar haciéndose como por vez primera, pero sobre las que Clarice insistía desde sus relatos más iniciales: ¿cómo seguir narrando?, ¿a partir de qué autoridad y qué narrar? Quiero decir, los de Lispector son textos que se proponen ir más allá de lo narrativo, incluso más allá de lo literario. Son textos que buscan y esperan nutrirse del contacto con lo extraño, con lo desconocido, con otros lenguajes que exceden lo discursivo. De ahí sus referencias a la música y la pintura, a través de las cuales nos remite a formas de representación alternativas. Y si bien el marco que restringe el desborde completo continúa siendo el literario, resuena, en todo Lispector, una forma de pensar y presentar la obra que sugiere un

---

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’. A literatura de Clarice, na sua radicalidade inaugural, se alimenta da palavra, é ‘um mergulho na matéria da palavra’, ou seja, ela está na capacidade que tem a palavra de se suceder a uma outra palavra, sem a necessidade de buscar um suporte alheio ao corpo das próprias palavras que se sucedem em espaçamento” en “A Aula Inaugural de Clarice” en *Folha da Manhã*.

diálogo con lo interdisciplinar. No obstante, y aquí se anuda el tema que quiero abordar en este trabajo, creo que el contacto es, al fin de cuentas, el resultado de una imperiosa necesidad de aproximación que signó la vida y la literatura de Lispector y que tiene su origen en el estado de viaje y errancia (Aguilar 2021) en el que vivió Clarice a lo largo de sus días. Es decir, entiendo que en los relatos de Clarice Lispector se articulan dos movimientos u operaciones que tienden, en conjunto, a buscar una proximidad, un contacto con algo que excede lo propio y lo conocido. Por un lado, el desdibujamiento de límites disciplinares, a partir de lo cual, la escritora experimenta con materiales y lenguajes que complejizan el proceso artístico; por el otro, el desdibujamiento de los límites personales (Garramuño 2010a) que la lleva a una suerte de impersonalización fundamental en busca de lo común y compartido. Ambos movimientos conjugan así relatos errantes en tanto tienden a perder, a extraviar algo del orden de lo conocido, original; pero en cuyo derrotero surge la posibilidad de un encuentro, una aproximación con lo extraño y lo ajeno; con un mundo de afuera que, sin embargo, se revela como íntimo, provocando una afectividad inesperada: “Sinto que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes e frescas para a minha sede. E eu, selvagem enfim e enfim livre dos secos dias de hoje: trote para a frente e para trás sem fronteiras” (Lispector 1998, 75).

*Extraviarse: el movimiento hacia la proximidad*

“—estoy buscando, estoy buscando. Estoy intentando comprender. Intentando dar a alguien lo que viví y no sé a quién, no me quiero quedar con lo que viví [...] Perdí algo que me era esencial, y que ya no lo es más” (Lispector 2010, 19); este es el comienzo de *La pasión según G.H.*, relato que Clarice publica en 1964, cinco años después de instalarse definitivamente en Río de Janeiro y luego de un largo periplo de viajes que realiza para acompañar al que en esos años, aún era su esposo.<sup>4</sup> Así, de un modo, podríamos decir extemporáneo, casi como si estuviera en continuidad con algo que lo precede, el texto presenta a un personaje en apariencia desorientado que dice estar buscando algo. G.H., protagonista de la historia, nombrada apenas con dos letras del abecedario, relata una historia en la que el origen está omitido para que, así, el estado errante irrumpa y con él, la posibilidad de un encuentro. En palabras de Nádía Battella Gotlib, “La novela

---

<sup>4</sup> Luego de publicar su primera novela, *Cerca del corazón salvaje*, a mediados de 1944, Clarice emprende su “peregrinaje por el mundo: Nápoles (1944-1946), Berna (1946-1949), Torquay, Inglaterra (1950-1951) y Washington, Estados Unidos (1952-1959) fueron las ciudades en las que vivió. Entre un viaje y otro retornaba—para su alegría—a Río de Janeiro, pero eran solo intervalos que siempre le resultaban insuficientes” (Aguilar 2021, 14).

presenta ese trayecto, a través de una corriente en la que la última frase de un capítulo se repite en la primera del capítulo siguiente, sellando así el compromiso estructural de una secuencia densa, en la que cada parte tiene su peso en el proceso de ‘aproximación’ a algo que se busca y se encuentra” (2007, 398).

La errancia funciona, por lo tanto, como el gesto iniciático que posibilita alcanzar la proximidad. No obstante, la errancia no debe confundirse con la deriva urbana y el desvío debordiano, ya que no supone un espacio físico identificable, delineado de antemano. No implica un dejarse llevar, ni una entrega sometida al destino que el azar le proponga. Lejos del deambular, el paseo, la sumersión en la urbanidad, la errancia en Lispector conlleva una pérdida del origen y, en consecuencia, no encuentra territorio, espacio, o lugar firme sobre el que situarse.<sup>5</sup> Estar fuera de control es la condición de lo errante; lo que escapa a la norma, al registro, a lo sistemático, a lo regular, a lo que puede ser monitoreado. Aquello o aquel que experimenta la errancia es lo que cruza fronteras, atraviesa lenguajes, espacios y épocas; los transita y en ese traspaso se afecta, se conmueve, se deforma y ya nunca permanece idéntico a sí mismo, a lo que fue y lo que será. Allí reside el punto de partida de la escritura de Clarice, en la posibilidad, en “la desautomatización de lo instituido, de lo ya dicho” (Battella Gotlib 2007, 403). Una operación que no alcanza a consumarse como negación, sino que, por el contrario, busca un pliegue a través del cual pueda surgir aquello que somos incapaces de registrar; algo así como un “entre”, un “a través de” por medio del cual ciertos conceptos son puestos en crisis para alcanzar su máxima nitidez, la palabra rigurosa:

Te voy a contar ahora cómo entré en lo inexpresivo que siempre fue mi búsqueda ciega y secreta. De cómo entré en aquello que existe entre el número uno y el número dos, de cómo vi la línea de misterio y fuego y que esa es una línea subrepticia. Entre dos notas de música existe una nota, entre dos hechos existe un hecho, entre dos granos de arena, por más juntos que estén, existe un intervalo de espacio, existe un sentir que es entre el sentir—entre los intersticios de la materia primordial está la línea de misterio y fuego que es la respiración del mundo y la respiración continua del mundo es aquello que escuchamos y llamamos silencio. (Lispector 2010b, 107)

Sin embargo, el gesto de desautomatizar el lenguaje no se agota allí. Pese al desierto que G.H. encuentra en el cuarto de la antigua empleada, a la pulcritud inesperada que esa habitación calma y vacía le devuelve, ahí mismo la protagonista descubre un modo nuevo de manipular signos para expresarse y representar el mundo; pero además, es éste el momento y el lugar en el que aparece la cucaracha

---

<sup>5</sup>Algo que puede rastrearse en la vida personal de Clarice desde sus primeros años. La escritora nace durante el viaje, cuando la familia ya emigraba hacia América, luego de ser asediada por el hambre y las persecuciones a los judíos.

salida de un armario. Este insecto, que cumple 350 millones de años de existencia en la Tierra, lleva a G.H. a perder las coordenadas del espacio y el tiempo—incluso del lenguaje—y a entregarse a una intensa reflexión sobre la neutralidad de la vida. La aparición y el posterior aplastamiento de la cucaracha conducen a la narradora a experimentar un proceso de despersonalización, entendido como “la destitución de lo individual inútil—la pérdida de todo lo que se puede perder y, aun así, ser” (Lispector 2010b, 184). A partir de ese punto vemos a G.H. alcanzar una regresión prodigiosa en el tiempo hasta llegar al origen protozoario de la vida. Al quedar expuesta la masa blanda que excreta su cuerpo aplastado pero vivo, la cucaracha desorganiza todo lo que ha sido hasta entonces G.H. Perturba una percepción de sí misma y proyecta ese yo hacia una alteridad radical en la que la pérdida y la carencia, pero asimismo, la proximidad y el contacto se vuelven un único y esencial movimiento hacia la producción de algo nuevo: “Espérame, sé que estoy yendo hacia una cosa que duele porque estoy perdiendo otras—pero espera que avance un poco más. De todo eso, quién sabe, ¿podrá nacer un nombre! Un nombre sin palabra, pero que quizás arraigue en la verdad en mi formación humana” (Lispector 2010b, 154).

Según Gonzalo Aguilar, en esa destrucción de lo que supone un orden establecido, logrado, el encuentro con la cucaracha le exige a G.H., “la composición de otro mundo [...] composición del cuerpo, composición del sujeto, composición de la vida y de la escritura que, sacados de su molde, entran en modulaciones diversas” (2010b, 9). En este sentido, “el lenguaje, que tiene apariencia codificada, ordenada, prefabricada, revela posibilidades de innovación y refuerzo de sentido” (Battella Gotlib 2007, 399); y así, aunque Lispector parta de un sentido preconcebido y estereotipado, las oscilaciones y trayectos que se revelan en el devenir tanto de sus personajes como de sus relatos, pretende siempre el desmontaje o la deconstrucción del sentido. De este modo, podríamos decir que todo el texto es la “alegoría de un proceso de encuentros: simultáneamente encuentro con el otro, consigo mismo y, en un sentido más general, con el otro sentido de las cosas.” (Battella Gotlib 2007, 399):

Tengo la medida de lo que nombro—y este el esplendor de tener un lenguaje. Pero tengo mucho más en la medida que no consigo nombrar. La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla—y el modo en que no la encuentro. Pero es de buscar y no encontrar que nace lo que no conocía, y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Tengo que ir a buscar por destino y por destino vuelvo con las manos vacías. Pero vuelvo con lo indecible. Lo indecible solo podrá serme dado a través del fracaso de mi lenguaje. Solo cuando falla la construcción obtengo lo que ella no consiguió. (Lispector 2010b, 186)

Los personajes y relatos en estado de errancia conforman dos temas o aspectos sumamente recurrentes en la obra de Clarice Lispector. Tal es así que en la novela inmediatamente anterior a *La pasión según G.H.* la escritora ya presenta un relato itinerante, cuyo punto de partida es el derrotero de un hombre en fuga. *La manzana en la oscuridad*, publicada tres años antes, en 1961, narra el intento de reconstrucción de un yo destituido que deambula, errante, a causa de un crimen cometido que, sin embargo, en ningún momento se describe con claridad. Así, con un punto de partida similar, y a través de una operación que nos recuerda la que se propone G.H., Martim pretende romper radicalmente con el lenguaje regulado por los valores del sentido común, inaugurar una forma de expresión desprovista del peso de la tradición, no contaminada por valores secularizados que, según él presente, sólo son fuente de desentendimiento y alienación, factores que impiden una relación directa del Ser con el mundo y con los otros seres:

Durante un instante, ambos no dudaron en comprenderse en la incompreensión: —Lo reconozco, sí—respondió él entonces, entrando por un breve segundo en un mundo más perfecto de entendimiento, nosotros que tenemos una finura de comprensión que se nos escapa. De donde Martim salió inmediatamente para mirar a aquella mujer que no había dicho nada y con quien, sin embargo, acababa de estar de acuerdo. La miró, y como siempre le pareció que no captaba lo principal de ella o de otros, aunque fuese contra eso tan principal contra lo que él luchaba a ciegas. (Lispector 2010a, 274)

La novela, escrita enteramente en el exterior—entre Torquay, Inglaterra y Washington, Estados Unidos—trasluce el estado de angustia y soledad en el que Clarice se encontraba por esos años. No obstante, el resultado es un relato en el que se perfilan con nitidez los temas que constituirán el repertorio típicamente clariceano: la búsqueda incesante de un sentido para el ser-estar en el mundo, la permanente frustración con los límites socialmente establecidos, y más aún, el drama de tener en el lenguaje simultáneamente un instrumento de apropiación y de alienación del mundo y de la realidad, ese factor conflictivo de aproximación y de separación del yo y el Otro.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> En una carta enviada a Fernando Sabino en octubre de 1954, Clarice escribe: “Te estoy escribiendo aunque no tengo nada para decir. Creo que es así que poco a poco los viejos honestos terminan por no decir nada. Pero es gracioso que no teniendo absolutamente nada que decir, den muchas ganas de decir algo. ¿Qué? Cuando no tengo nada que decir, me quedo con ganas de “pasar todo en limpio” o también “borrar todo” y recomenzar, recomenzar a no tener qué decir. O entonces me vuelvo niña y mi voluntad es depender enteramente de otra persona y esperar de ella todas las enseñanzas. O entonces me vuelvo madre y me preparo toda para decir en tono grave: las cosas son así y así, hijo mío. Me preparo bien grave y tengo el gesto maternal de comenzar a informar. Y a la hora de abrir la boca no tengo qué decir, me vuelvo de nuevo ignorante y, en vez de dar un discurso, imploro: ¡por favor, habla! Y así es que por no tener absolutamente nada que decir, hasta escribí un libro, y tú también. Hasta que la dignidad del silencio venga [...]” (2021: 283).



Así, con un gesto semejante al que Lispector diseña en las cartas que pueden rastrearse durante los mismos años que escribe esta novela, Martim, el protagonista, emprende un derrotero que lo lleva a aproximarse a otros seres (animales, plantas) y elementos (piedras) y a partir de lo cual va descubriendo un modo de reconstruir(se) que lo acerca, lo devuelve a un estado perdido: su cualidad de hombre, de ser:

Después, por un altruismo de identificación, casi tomó la forma de uno de los animales. Y así fue como, con cierta sorpresa, inesperadamente, le pareció entender cómo es una vaca.

Habiendo entendido de alguna manera, una lenta astucia hizo que él, ahora muy inmóvil, se dejase conocer por ellas. Sin que una mirada se cruzara, aguantó con los dientes apretados que las vacas lo conociesen de un modo intolerablemente lento, como si unas manos recorriesen su secreto. Con un cierto malestar sintió que las vacas escogían de él solo la parte de ellas que había en él; como un ladrón vería la parte que él, Martim, tenía de avidez de robo, y como una mujer querría de él lo que un niño no entendería. Solo que las vacas escogían de él algo que él mismo no conocía, y que poco a poco se fue creando. (Lispector 2010a: 103)

La errancia es no solo el signo que marca la vida de Clarice y la de sus personajes en cuestión, sino también la forma que van adquiriendo sus relatos, tanto por esa estructura “a la deriva” que parece ir perfeccionándose con el correr de sus publicaciones, tanto por la apertura y la porosidad que progresivamente irán experimentando.<sup>7</sup> Es precisamente la suma de todos estos pliegues a través de los cuales Lispector fue construyendo una obra cuyo sentido, cuya esencia siempre apuntó a trazar un camino que la acercara a un otro con el que le sea posible (con)fundirse, a través del cual reconocerse y que, asimismo, la singularizara.

En otras palabras, aunque el recogimiento y la—aparente—incomunicación vertebren los relatos en cuestión, de ellos procede la posibilidad de “reintegrarse, no por la razón, sino por la difícil experimentación del ser, destituido

---

Este modo en que Lispector articula lo que podríamos traducir como la frustración al momento de intentar expresar lo que siente por esos días, funciona como una suerte de recurso que empleará con insistencia en todos los textos que escriba posteriormente. Así, la necesidad de un vínculo para atenuar la soledad y la ajenidad que le produce el mundo serán tópicos que Clarice merodeará en su escritura una y otra vez; y que, como el enigma que representan, conducirán a sus personajes por los caminos sinuosos que estos emprendan.

<sup>7</sup> Según Florencia Garramuño, en sus primeros textos, Lispector ya se había aproximado a temas cotidianos y hasta banales en desmedro de los grandes acontecimientos de la literatura brasilera. No obstante, todavía podía rastrearse una espectacular elaboración que se basaba sobre la superficie pulida de la narrativa. En sus últimos textos, en cambio, y fundamentalmente a partir de la publicación de *Agua viva*, puede decirse que los relatos se vuelven permeables a un exterior. En *La experiencia opaca* (2009), Garramuño se refiere a escrituras que trabajan con los restos de lo real, permeadas por la existencia de un Yo que se inscribe en el texto a partir de su desarticulación y no desde su autoridad. De ahí, que estos textos resulten, en ocasiones, inclasificables para la crítica: “en esa mezcla y esa combinación como procedimientos para una construcción proliferante, la escritura presiona los límites entre los géneros y produce textos fuertemente híbridos” (26). Por el contrario, su organización, paradójicamente, se basa en el desborde, en la apertura y el exceso.

de máscara, de lo individual inútil” (Batella Gotlib 2007, 403) que da paso a una despersonalización productiva, y propicia, de este modo, el escape de lo convencional. Ahora bien, aunque el gesto fundacional de la obra—y la vida—de Lispector pueda reconocerse en la errancia, es fundamentalmente la productividad de aquellos itinerarios, viajes y desplazamientos que experimentó durante sus días lo que habilita el acceso a una intimidad que solo es posible mediante el encuentro, la cercanía con un otro. En este sentido, la proximidad debe entenderse entonces como la fuerza operativa capaz de reorganizar un nuevo relato en el que la identidad surge en el contacto, en la red impensable o invisibilizada de las relaciones que entablan todos los elementos que confluyen y conforman la obra de Clarice Lispector y el diálogo que esos mismos relatos propician con el lector/espectador.

*Volverse próxima:*

La humanidad es la base de la escritura de Lispector, es su fuente de inspiración, un enigma al que intenta acceder no con el afán de desanudar ni desentrañar sino en tanto representa la posibilidad de un puente, el trazado de algo que le permitiría acceder a un punto neurálgico. De ahí que la idea de lo común, el afán de ser—a la vez—mujer común y artista le ha preocupado desde siempre. Clarice ha intentado conciliar esas dos facetas—como si de dos facetas se tratara. Pero, ¿por qué esa urgencia, esa insistencia, ese desvelo en enfatizar su mundanidad? ¿en ser común? ¿en ser como otros, con otros?

Desde 1967 hasta 1973 Lispector interviene las páginas del *Jornal do Brasil* con relatos que mixturán este dilema con atisbos de ficción y alusiones a lo biográfico.<sup>8</sup> Es en esa operación en la que puede percibirse una mutación de su escritura que se torna más declaradamente personal, más próxima a un posible lector. Adquiere matices de una comunicación directa, lo cual pone en juego la exposición de su alma, el anonimato y su intimidad. En la búsqueda por encontrar temas a desarrollar todas las semanas, Lispector se pregunta una y otra vez—en las mismas crónicas que publica—qué es lo que interesa a las personas, cómo filtrar la elección de asuntos a la que sus lectores asistirán. Es así que puede leerse una inclinación y un afán por abordar tópicos de carácter universal que, a pesar de seguir manteniendo la marca estilística típicamente lispectoriana, puedan ser leídos y comprendidos por un público heterogéneo y plural.

“Estou muito próxima, de um modo geral. É bom e não é bom. É que sinto

---

<sup>8</sup> La crónica, género híbrido, complejo y reticente a las categorizaciones supone un espacio andrógino, un género travesti, como lo llama Mariela Méndez (2017), que le sirve a Lispector como espacio propicio para desatender la separación entre géneros, transgredir las opciones heteronormativas y representar otras formas de disidencia.

a falta de um silêncio. Eu era silenciosa. E agora me comunico, mesmo sim falar” (Lispector 1999, 53), afirma la autora de *A descoberta do mundo*, y esa cercanía declarada y reafirmada es producto de la escritura de sus crónicas. En estos textos diarios, Clarice ya no es silenciosa, ahora se comunica, llega a la fuente sin hablar; solo le falta una especie de libertad que irá profundizando con el correr de los días. Lo que Lispector funda, entonces, con esta libertad temática, es una experiencia que abandona la individualidad (motor de la novela burguesa decimonónica) y la transforma en una experiencia común, más cercana a los cuestionamientos y problemas con los que se enfrentaban sus lectores semanales.

Así, a partir de la búsqueda de una experiencia en común, surcada por el abordaje de temas como el amor, la soledad, la muerte, la amistad, la pobreza, entre otros, Lispector advierte el riesgo que esa apertura y exposición provocan tanto en ella como en la forma que va tomando su escritura. Sin embargo, esta mutación, al mismo tiempo que la expone, la acerca al público radicalizando el proceso de apertura hacia un otro (lector o no), que será mucho más evidente en los relatos ficcionales que escribirá posteriormente. En efecto, la etapa de escritura y publicación de sus crónicas se expande hacia el resto de su obra y va diseñando diversas Clarices que pueden rastrearse en sus textos literarios. No obstante, es ese contacto con el otro lo que le permite interrogarse y volverse cambiante, adquirir nuevos matices no solo como escritora sino fundamentalmente como persona. No obstante, en la cercanía y en la familiaridad que los textos de la columna van perfilando se cifra una tensión entre ser popular y ser anónima que se expande asimismo hacia la tensión entre utilidad e inutilidad; y se anuda en una secuencia que va del silencio al habla, a la escritura; o, podríamos pensar, de la intimidad a la (ex)timidad.

En la Introducción a *En estado de viaje* (2021) de Gonzalo Aguilar, se habla de “una intimidad lejana” de Lispector; una singularidad que el crítico relaciona con el “peregrinaje” propio de la vida de Clarice. Según el análisis de Aguilar, en Clarice la interioridad está en el lugar de la máxima exterioridad y, por lo tanto, la distinción interior/exterior carece de sentido, así como toda la lógica de la conciencia que, supuestamente, definía su mundo. Nádia Battella Gotlib también remarca esta “necesidad del otro para construir su propia identidad” (2007, 95) en la biografía que escribe sobre Clarice. De este modo, lo (ex)timo supone una relación muy cercana, en tanto íntima, con el otro; algo como si, “Clarice buscara denodadamente al otro en una cinta de Moebius en la que interior y exterior se continúan en un mismo plano” (Aguilar 2021, 16). De este modo, en ese ir y venir, en esa deriva que supone la escritura, Lispector toma contacto con otros, se aproxima pero, asimismo,

se mueve, errante, entre textos, relatos mutantes en los que prevalece un derrotero. Un estar en tránsito que, a su vez, mientras permanece inestable predispone un estado de apertura y tránsito, de oscilación, que la acerca a lo diferente, a lo desconocido. Para alguien signada por la intensidad de los derroteros, escribir es transitar un territorio siempre nuevo, impensado, en el que se reconoce la potencia de la contingencia. La experiencia de vivir y de escribir, que en Lispector son indisociables, se asocia, por lo tanto, a errar, a preguntarse, conmoverse, abrirse, mostrarse, todas acciones que, finalmente, no la conducen más que a sentirse cerca de quien la lee: “O contato com o outro ser através da palavra escrita é uma glória. Se me fosse tirada a palavra pela qual tanto luto, eu teria que dançar ou pintar. Alguma forma de comunicação com o mundo eu daria um jeito de ter. E escrever é um divinizador do ser humano” (Lispector 1999, 96).

En el prólogo a *Agua viva*, Florencia Garramuño observa que después de este texto, la autora solo publica relatos en los que puede leerse un adelgazamiento de la trama narrativa. Sin embargo, creo que lo que se produce a partir de la escritura de *Agua viva* es que se extrema la posibilidad de crear una experiencia común, algo que Lispector ensayó insistentemente desde sus relatos más iniciales.

#### *Oscilaciones no concluyentes*

Precisamente gracias a su condición móvil e inestable, la errancia se conforma como la contracara de lo permanente y dispone, por su dispersión constitutiva, a la mezcla, la fusión, la coexistencia, aunque así también a la ajenidad y el extranjerismo persistente. En tal sentido, entendemos que errancia y proximidad constituyen, en la obra de Clarice Lispector, una incesante dialéctica entre una diseminación y una dispersión fecundas que parecen no encontrar reposo ni resultado fijo—justamente porque su fuerza reside en la apertura inquieta, en la intersección y la aproximación con un exterior radical. Por lo tanto, necesitan, para evitar su extravío esencial, de la proximidad capaz de resignificar, de reasignar, de reavivar la posibilidad de refundar un lugar propio aunque eso suponga “trabajar en las huellas de lo ingobernable” (García Canclini 22).

De esta manera, creemos que las dos ficciones seleccionadas para este trabajo—*La manzana en la oscuridad* y *La pasión según G.H.*—traslucen momentos particulares en la vida personal de Lispector, signados por la angustia, la soledad y el aislamiento. No obstante, es en la escritura de estos relatos en donde la autora ensaya el procedimiento que, posteriormente profundizará en sus crónicas y, más adelante, extremará en los textos que integran “la hora de la basura”. Esa operación, creemos, no es otra que la que involucra un movimiento que va del despojo de lo

propio y lo conocido, al encuentro con lo lejano y lo incierto.

En este sentido, la proximidad funciona en la obra de Clarice Lispector como alternativa reparadora de la pérdida del mundo habitado, de su ajenidad; y su principal operación consistiría en darle un sentido al desplazamiento, la yuxtaposición, el contacto (geográfico, temporal, identitario, disciplinar), propiciando el reagrupamiento, el contacto, los vínculos capaces de reparar y resignificar un mundo en crisis y ajeno. Esto supone privilegiar como elemento de análisis el encuentro entre el espectador/lector y la obra. Pero fundamentalmente, errancia y proximidad se condicionan mutuamente, estableciendo una suerte de dialéctica en la que ambos conceptos resultan inescindibles para comprender el entramado estético lispectoriano. En otras palabras, la propia noción de errancia funcionaría como un operador paradójico puesto que necesariamente precisa—apela sería más apropiado— de la proximidad para pensar una obra—y una vida—surcadas por la deriva, por múltiples itinerarios, sin límites precisos ni trayectorias fijas, sin fronteras estables, claras y visibles. En esa dirección, la errancia implica la producción de proximidad y en tanto reúne esos límites difusos, se torna productiva ya que permite redefinir las diferencias y, con ello, las identidades.

### Obras Citadas

- Aguilar, Gonzalo. 2021. *En estado de viaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Antelo, Raúl. 2009. *La araña*. Ed. Buenos Aires: Corregidor.
- Batella Gotlib, Nádia. 2007. *Clarice*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bonomi, María. 2010. “Apresentação da crónica ‘Brasília: esplendor’”. En Lispector, Clarice. *Clarice na cabeceira. Crônicas*. Organización de Teresa Montero. Río de Janeiro: Rocco.
- Corrêa dos Santos, Roberto. 1986. *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual Editora.
- García Canclini, Néstor. 2010 *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz.
- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lispector, Clarice. 2005. *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_. 2010a. *La manzana en la oscuridad*. Buenos Aires: Siruela.
- \_\_\_\_\_. 2010b. *La pasión según GH*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- \_\_\_\_\_. 2010c. *Agua viva*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- \_\_\_\_\_. 2010d. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.

- Mendes de Sousa, Carlos. 2013. *Clarice Lispector. Pinturas*. Río de Janeiro: Rocco.
- Méndez, Mariela. 2017. *Crónicas travestis. El periodismo transgresor de Alfonsa Storni, Clarice Lispector y María Moreno*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Moriconi, Italo. 2000. “La Hora de la Estrella”. Traducción de Daniel Link.  
Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-03/00-03-12/nota.htm>. Consultado el 12 de agosto de 2022.
- Santiago, Silviano. 7 de diciembre de 1997. “A Aula Inaugural de Clarice”. En *Folha da Manhã*. Disponible en:  
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais/19.html>.  
Consultado el 2 de junio de 2014.