

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**DECONSTRUYENDO LOS MÁRGENES: UN ENCUENTRO ENTRE LA FILOSOFÍA
DE JACQUES DERRIDA Y LA LITERATURA DE CLARICE LISPECTOR**

Yenny Juliana Bueno Acuña

Uberlândia

2021

YENNY JULIANA BUENO ACUÑA

**DECONSTRUYENDO LOS MÁRGENES: UN ENCUENTRO ENTRE LA FILOSOFÍA
DE JACQUES DERRIDA Y LA LITERATURA DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em filosofia do Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia (PPFIL/IFILO/UFU), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Ética e política

Orientadora: Profa. Dra. Georgia Cristina Amitrano.

Uberlândia

2021

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

| | |
|--------------|--|
| A189 2021 | <p data-bbox="414 1276 1085 1444">Acuna, Yenny Juliana Bueno, 1995- Deconstruyendo los márgenes: un encuentro entre la filosofia de Jacques Derrida y la literatura de Clarice Lispector [recurso eletrônico] / Yenny Juliana Bueno Acuna. - 2021.</p> <p data-bbox="414 1478 1053 1579">Orientadora: Georgia Cristina Amitrano. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Filosofia.</p> <p data-bbox="446 1579 1101 1713">Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.295 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p data-bbox="414 1736 1069 1836">1. Filosofia. I. Amitrano, Georgia Cristina ,1967-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em Filosofia. III. Título.</p> <p data-bbox="1228 1892 1315 1928">CDU: 1</p> |
|--------------|--|

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

YENNY JULIANA BUENO ACUÑA

**DECONSTRUYENDO LOS MÁRGENES: UN ENCUENTRO ENTRE LA FILOSOFÍA
DE JACQUES DERRIDA Y LA LITERATURA DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação de mestrado aprovada para a obtenção do título de mestre no Programa de Pós-graduação em Filosofia do Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia (PPFIL/IFILO/UFU), pela banca examinadora conformada por: Viviane da Silva Vasconcelos; Rafael Haddock-Lobo; Leonardo Francisco Soares. Georgia Cristina Amitrano (Orientadora).

Uberlândia

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1U, Sala 1U117 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-
 MG, CEP 38400-902
 Telefone: 3239-4558 - www.posfil.ifilo.ufu.br - posfil@fafcs.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

| | | | | | |
|------------------------------------|--|-----------------|-------|-----------------------|-------|
| Programa de Pós-Graduação em: | Filosofia | | | | |
| Defesa de: | Dissertação de Mestrado Acadêmico, 005 SEI, PPGFIL | | | | |
| Data: | Vinte e oito de junho de dois mil e vinte um | Hora de início: | 14:30 | Hora de encerramento: | 17:30 |
| Matrícula do Discente: | 11912FIL010 | | | | |
| Nome do Discente: | Yenny Juliana Bueno Acuña | | | | |
| Título do Trabalho: | Desconstruindo as margens: um encontro entre a filosofia de Jacques Derrida e a literatura de Clarice Lispector. | | | | |
| Área de concentração: | Filosofia | | | | |
| Linha de pesquisa: | Ética e Filosofia Política | | | | |
| Projeto de Pesquisa de vinculação: | Força de lei, biopolítica e exceção: política e ética no pensamento contemporâneo | | | | |

Reuniu-se sala web conferência Meet Google, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Filosofia, assim composta: Professores Doutores: Leonardo Francisco Soares - ILEEL/UFU; Rafael Haddock-Lobo - UFRJ; Viviane da Silva Vasconcelos - UERJ e Georgia Cristina Amitrano - UFU orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Georgia Cristina Amitrano, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Georgia Cristina Amitrano, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/06/2021, às 21:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Haddock Lobo, Usuário Externo**, em 05/07/2021, às 10:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/07/2021, às 19:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Viviane da Silva Vasconcelos, Usuário Externo**, em 02/08/2021, às 10:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2862269** e o código CRC **FF1DDCEE**.

A la mujer que me enseñó la literatura, y a albergar amor en cada cosa que emprenda. Porque con la imaginación de la literatura y la fuerza del amor, el mundo ante mis ojos se hace más intenso.

Mujeres que en luna llena
Se asoman por la ventana
Y piden a la mañana
El alivio de sus penas

Mujeres que en los rincones
Adornan con fantasías
Y siembran sus alegrías
en todos los corazones

Murcia Laura. (2017). Las curanderas. Cassette.

AGRADECIMIENTOS

A la organización de los estados americanos (OEA) y a (FAPEMIG) por haberme permitido continuar estudiando y haber vivido dos formidables años en Minas Gerais.

A mis padres, por su constante esfuerzo y apoyo en este proceso de ensanchar mi vida personal y profesional, lejos de casa.

A mi nueva familia de amigos en Uberlândia, especialmente:

A Juliana, por su cálida hospitalidad

A M. Fernanda, por su paciencia y cariño incondicional

A Laura, por su confianza y largas charlas sobre Colombia y Clarice Lispector

A Ivonne, por su alegría y complicidad

A David, por su tranquilidad y linda energía que siempre transmite

Muy seguramente, aquí se me escapa nombrar otras personas. Pero en esencia, quiero agradecerles a todos, por coincidir en este camino y hacer más amena mi estadía en Brasil.

A mi gran amigo Alda, por su tiempo y dedicación a la lectura del “O ovo e a galinha”.

A Will, que con su amor al arte colaboró con algunas ilustraciones de esta investigación.

A la profesora Georgia Amitrano, por su orientación en esta nueva experiencia académica y por su hospitalidad incondicional.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 10 |
| 1. DECONSTRUYENDO LOS MÁRGENES | 15 |
| 1.1 La violencia falogocéntrica | 16 |
| 1.2 La escritura como <i>Phàrmakon</i> | 22 |
| 1.3 La mujer es verdad | 24 |
| 1.4 El carácter ficcional de la literatura | 31 |
| 2. ELEMENTOS MARGINALES EN LA ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR .. | 43 |
| 2.1 Fragmentos de ficción | 44 |
| 2.2 La escritura en <i>Um Sopro De Vida</i> | 47 |
| 2.3 La presencia de personajes femeninos en <i>Laços De Família</i> | 53 |
| 2.4 La condición de los seres vivientes en <i>A Paixão Segundo G. H.</i> | 59 |
| 3. UNA ESCRITURA DE MUJER DISEMINADA..... | 68 |
| 3.1 “Uma galinha”..... | 68 |
| 3.1.1 Pre-clímax en la cocina..... | 69 |
| 3.1.2 El efímero clímax en el tejado | 70 |
| 3.1.3 De vuelta al pre-clímax de la cocina..... | 70 |
| 3.2 “O ovo e a galinha” | 74 |
| 3.2.1 Una mirada introspectiva | 75 |
| 3.2.2 Un mundo exterior | 79 |
| 3.3 “Uma história de tanto amor” | 82 |
| 3.3.1 una metamorfosis del amor | 82 |
| 4. CONSIDERACIONES FINALES | 88 |
|]..... | 92 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 93 |

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo elucidar los márgenes de la filosofía en la obra de Derrida, para establecer un encuentro entre la filosofía derridiana y la literatura de Clarice Lispector. Para tal efecto, se centra el presente trabajo en tres elementos marginales: la escritura, la mujer y la literatura. Elementos que serán los puntos de partida y mediante los cuales Derrida le da vida al gesto doble de la deconstrucción: 1) volver a la escritura de Platón, Nietzsche, Freud, Kafka. 2) desarrollar una filosofía de los márgenes (marginados) que disemina la alianza del *logos* con el hombre. Esta elucidación se hace mediante la identificación del sistema categorial de Occidente, denominado por Jacques Derrida como “la metafísica de la presencia”, para dar cuenta de las permanentes relaciones de exclusión: 1) presencia 2) ausencia. Los cuales componen los distintos discursos que han normado el sometimiento de los márgenes. Por lo que deconstruir los márgenes es hallar un poder afirmativo que se refleja y comunica la literatura lispectoriana al tener como participes a los históricamente excluidos y continuar el vértigo del gesto doble de la deconstrucción. Por ello, se identifica tres elementos marginales en su literatura: 1) la escritura en la novela *Um Sopro De Vida*. 2) personajes femeninos en *Laços De Família*. 3) la condición de los animales otro(s) en *A Paixão Segundo G. H.* Y finalmente, se condensa el tratamiento de los márgenes a través de un análisis de los cuentos: 1) “Uma galinha” 2) “O ovo e a galinha” 3) “Uma história de tanto amor” que son la encarnación de una escritura diseminada de mujer.

Palabras claves: márgenes, cuentos, Lispector, deconstrucción, falogocentrismo, diseminación.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo elucidar as margens da filosofia na obra de Derrida, para estabelecer um encontro entre a filosofia derridiana e a literatura de Clarice Lispector. Enfocaremos nosso trabalho em três elementos marginais: a escritura, a mulher e a literatura. Elementos que serão nossos pontos de partida e através dos quais Derrida dá vida ao duplo gesto da desconstrução: 1) voltar à escritura de Platão, Nietzsche, Freud, Kafka. 2) desenvolver uma filosofia das margens (marginalizados) que dissemina a aliança do *logos* com o homem. Esta elucidação é feita através da identificação do sistema categórico ocidental, denominado por Jacques Derrida como "a metafísica da presença", para dar conta das relações permanentes de exclusão: 1) presença 2) ausência. Os quais constituem os diferentes discursos que têm regulado a submissão das margens. Assim, desconstruir as margens é encontrar um poder afirmativo que seja refletido e comunicado pela literatura lispectoriana, tendo como participantes os historicamente excluídos e continuando a vertigem do gesto duplo da desconstrução. Portanto, são identificados três elementos marginais em sua literatura: 1) a escrita no romance *Um Sopro De Vida*. 2) personagens femininas em *Laços De Família*. 3) a condição de outros animais em *A Paixão Segundo G. H. E*, por último, o tratamento das margens é condensado através de uma análise dos contos: 1) "Uma galinha" 2) "O ovo e a galinha" 3) "Uma história de tanto amor" que são a personificação de uma escritura disseminada de mulher.

Palavras chaves: margens, contos, Lispector, desconstrução, falocentrismo, disseminação.

Résumé

Cette recherche vise à élucider les marges de la philosophie dans l'œuvre de Derrida pour établir une rencontre entre la philosophie derridienne et la littérature de Clarice Lispector. Nous concentrerons notre travail sur trois éléments marginaux : l'écriture, la femme et la littérature. Des éléments qui seront nos points de départ et à travers lesquels Derrida donne vie au double geste de la déconstruction : 1) retourner vers l'écriture de Platon, Nietzsche, Freud, Kafka ; 2) développer une philosophie des marges (marginalisés) qui dissémine l'alliance du *logos* avec l'homme. Cette clarification se fait à travers l'identification du système catégorique occidental, appelé par Jacques Derrida comme « la métaphysique de la présence », pour rendre compte des relations permanentes d'exclusion : 1) présence ; 2) absence. Lesquels constituent les différents discours qui ont réglé la soumission des marges. Ainsi, déconstruire les marges, c'est trouver un pouvoir affirmatif qui se reflète et communique par la littérature Lispector, ayant comme participants les exclus historiquement et continuant le vertige du double geste de déconstruction. Par conséquent, trois éléments marginaux sont identifiés dans sa littérature : 1) l'écriture dans le roman *Um Sopro De Vida*. 2) personnages féminins dans *Laços De Família*. 3) l'état des autres animaux dans *A Paixão Segundo G. H.* Et enfin, le traitement des marges est condensé à travers une analyse des contes : : 1) "Uma galinha" 2) "O ovo e a galinha" 3) "Uma história de tanto amor" qui sont l'incarnation d'une écriture diffusée de la femme.

Mots clés : marges, contes, Lispector, déconstruction, phallogocentrisme, dissémination.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo pretendemos realizar un encuentro entre la filosofía derridiana y la literatura lispectoriana a través de la noción de los márgenes y el gesto doble de la deconstrucción. Por tanto, es importante decir que la estrategia de la deconstrucción siempre requiere de un contexto, o de una red de marcas para su proceder. Sin embargo, ¿cómo empezar a escribir sobre Derrida cuando su pensamiento huye a las definiciones estables? Y ¿cómo nombrar la literatura de Lispector sin fijar limitaciones a las pulsaciones de vida que habitan en sus personajes e historias? No se trata aquí, simplemente de despojarnos y librarnos del orden de la consciencia, sino abordar en medio de la movilidad de la escritura las trampas y paradojas de la razón antropocéntrica. Derrida y Lispector vuelven a lo casi desaparecido, a lo que permanece en los bordes, y en distintas voces, algunas veces satíricamente y otras formalmente, gritan la ilusión del sujeto puro. Estas voces se proliferan en el acto de escribir, y ahora tan solo para contextualizar los lugares de sus escrituras recurrimos a narrar de manera efímera características de sus vidas, sin tener como finalidad biografar a los autores.

Jacques Derrida nació (1930) en Biar, Argelia, en una colonia francesa de familia judía, su vida fue marcada por guerras y conflictos que posteriormente en su desarrollo intelectual, le permitieron analizar con mayor cercanía las distintas estructuras de poder que le dan forma y sentido al mundo Occidental. Siendo uno de los filósofos más relevantes del siglo XX, específicamente en los años 60, con su proyecto de la deconstrucción. Aunque, no fue muy reconocido en Europa, a comparación de sus contemporáneos franceses Deleuze y Foucault. Es relevante decir, que su preocupación y constante reflexión la realiza desde los antecedentes fenomenológicos de Husserl y Heidegger. En tal sentido, la metafísica y el lenguaje son sus puntos de partidas y huellas en las que explora el gesto doble de la deconstrucción y deja atravesar su pensamiento y corazón por la alteridad. La poética de su filosofía excede las expectativas de los receptores tradicionales.

Clarice Lispector nació (1920) en Ucrania, también en el seno de una familia judía, pero en (1922) su familia llega al nordeste de Brasil, tras huir de la revolución Bolchevique que invadió su hogar, robó la vida de su abuelo y violentó el cuerpo de su madre. Entonces, la violencia e ímpetu del más fuerte también fue presente en su vida, solo que estos acontecimientos nunca fueron

abordados de forma directa en su literatura, aunque tampoco se puede afirmar que no fueron fuente de inspiración para sus letras. La escritura de esta mujer ucraniana-brasileña transmite a la cultura contemporánea una forma distinta de hacer literatura. Sus creaciones exceden la lógica de la razón discursiva y por ello, comúnmente le atribuyen un estilo femenino a su escritura.

En este orden de ideas, esta investigación busca identificar tres márgenes (-escritura, mujer, y literatura) para posteriormente establecer un puente entre la filosofía derridiana y la literatura de Clarice Lispector. Esto no significa que proponemos a Clarice Lispector como una deudora de ideas derridianas, sino que buscamos entablar preocupaciones y reflexiones comunes en ambos autores para combatir y descentralizar el discurso fono-falocéntrico.

Realizamos un encuentro afortunado entre estos dos autores, perdiendo la linealidad del tiempo y viendo con otros ojos la construcción tradicional de la metafísica de la presencia. Derrida deconstruye el carácter secundario de lo femenino -escritura, mujer, literatura- porque lo femenino no refiere solamente al rostro y silueta de la mujer, también implica los márgenes o los marginalizados. Por lo que deconstruir los márgenes es hallar una literatura lispectoriana que es posible de ser leída en clave derridiana. Luego que, preguntarnos por el tratamiento de la escritura, la mujer y la literatura, es encontrar en tres cuentos de Lispector la encarnación de una escritura diseminada de mujer.

En relación con lo expuesto, este trabajo se divide en tres capítulos. El primer capítulo titulado: “deconstruyendo los márgenes”, iniciamos con un recorrido que pone en situación el problema, es decir, el discurso metafísico que violenta las diferencias. Y así, ponemos en cuestión lo que ha sido excluido: la escritura desde la obra *De La Gramatología*, el tema de la mujer y la literatura, que fueron expuestos por primera vez en coloquios¹ en los que participó Derrida. Para esto, se hace necesario remitir a las marcas de la oralidad que presenta el autor en: *Espolones. Los estilos de Nietzsche* para revisar tres posiciones de valor acerca de la mujer en la escritura del

¹ La reflexión del estilo y la mujer nació para un coloquio sobre Nietzsche en Cerisy-la-salle (1972) y nuevamente en Cerisy (1982) se celebró un coloquio sobre la facultad de juzgar, en el que Derrida inició su participación leyendo un cuento de Kafka: Ante la ley.

filósofo alemán, que posibilitan la figura de una mujer diseminada, que puede escapar a las oposiciones categoriales que la circunscriben en la secundariedad.

Seguidamente, en: *Prejuzgados, Ante La Ley*, hacemos un análisis de la lectura y especial interpretación que Derrida realiza del cuento *Ante la ley* del autor Frankz Kafka, para encontrar que el retraso infinito de la ley está relacionado con el carácter ficcional de la literatura, mostrando que lo ficcional y la sensación de imposibilidad que permanece en la escritura de Kafka devela la imposibilidad de una identidad fija.

En el capítulo dos, titulado: “elementos marginales en la escritura de Clarice Lispector” identificamos las marcas de los márgenes derridianos en la escritura de Clarice Lispector. Ahondamos en tres elementos marginales: 1) la escritura en su novela *Um Sopro De Vida*. Escenificando el encuentro de una mujer (Ángela) con la escritura. 2) la persistencia de personajes femeninos en *Laços De Família*. Mujeres que se hallan inmersas en quehaceres del hogar, pero de repente les invade un tedio, “un casi nada” que las lleva a lo insólito. 3) la condición de los seres vivientes, los animales otro(s). Mostramos el encuentro de una mujer con una cucaracha a través del acto de mirar en la novela *A Paixão Segundo G. H.*

En el tercer capítulo, titulado: “una escritura de mujer diseminada”, analizamos los cuentos de la autora brasilena: 1) uma galinha 2) o ovo e a galinha, 3) uma historia de tanto amor. Cuentos que condensan los temas centrales de la investigación (literatura, escritura y mujer), en la medida en que planteamos que su literatura es la encarnación de una escritura diseminada de mujer. Clarice Lispector continua el gesto doble de la deconstrucción, pues vuelve a los excluidos históricamente y los hace protagonistas de sus historias, hallando en ellos un poder afirmativo. Con su acto de escribir deconstruye las fronteras entre pensamiento y sentimiento, proliferando las semillas de los seres vivientes en tierras movedizas del caótico cosmos.

Es relevante decir, que estos tres cuentos no solo tienen en común a las gallinas y al huevo, sino que contienen núcleos recurrentes que reconocen la fuerza y la intensidad de todo lo que vive. Y con ello, disloca la ilusión del hombre como sujeto puro, que ha dominado en la estructura jerárquica de Occidente. Clarice ocasiona con sus historias y letras un sentimiento de extrañeza, que experimenta el sujeto ante la percepción del mundo. Sus cuentos fluctúan en el gesto doble de

la deconstrucción, puesto que existe un mar de posibilidades y transiciones, en las que primero sitúa a sus personajes (animales, mujeres) en un espacio tradicional con los sentimientos de miedo, opresión y violencia doméstica, que con el pasar del tiempo se han normado. Sin embargo, es a través de estos espacios cotidianos y silenciosos, es decir, que, desde la cocina de la casa, la autora brasileña recrea fisuras y líneas de fuga, en las que las mujeres se tornan fuertes, valientes, enseñando los misterios y paradojas de la realidad humana.



1. DECONSTRUYENDO LOS MÁRGENES

Siempre la misma metáfora: la seguimos, nos transporta, bajo todas sus formas, por todas partes donde se organiza un discurso. El mismo hilo, o trenza doble, nos conduce, si leemos o hablamos, a través de la literatura, de la filosofía, de la crítica, de siglos de representación, de reflexión. El pensamiento siempre ha funcionado por oposición, palabra/escritura.

Cixous (1995).

A lo largo de este capítulo, se realiza un acercamiento a nociones centrales del pensamiento derridiano a partir del gesto doble de la deconstrucción: (1) volver e ir a los puntos de ceguera de algunos textos de la tradición, para dislocar los valores que someten a lo otro. En este caso, Derrida retoma los diálogos de Platón para establecer a la escritura como *Phàrmakon*, vuelve a los aforismos de Nietzsche para problematizar a la mujer como verdad y, por último, lee un cuento de Kafka para entender lo ficcional de la literatura. El *Phàrmakon*, la verdad y lo ficcional se tornan cruciales para presentar una crítica a la homogeneidad dicotómica y oposicional de Occidente. (2) desarrollar una filosofía con y de los márgenes (escritura, mujer y literatura), haciéndolos partícipes de su proceder deconstructivo que enseña las grietas de la coalición del *logos* con lo masculino.

Esto quiere decir que la deconstrucción parte de un contexto, Derrida vuelve a los rastros dejados en los márgenes y pies de página de algunos textos fundaciones de la filosofía como de la literatura y con este volver, encuentra la forma de tensionar la metafísica de la presencia.

Como dice:

La palabra “deconstrucción”, al igual que cualquier otra, no posee más valor que el que le confiere su inscripción en una cadena de sustituciones posibles, en lo que tan tranquilamente se suele denominar un “contexto”. Para mí, para lo que yo he tratado o trato todavía de escribir, dicha palabra no tiene interés más que dentro de un contexto en donde sustituye a y se deja determinar por tantas otras palabras, por ejemplo “escritura”, “huella”, “*différance*”, “suplemento”, “himen”, “fármaco”, “margen”, “encentadura”, “parergon”, etc. Por definición la lista no puede cerrarse, y eso que sólo he citado nombres, lo cual es insuficiente y meramente económico. De hecho, habría que haber citado frases y encadenamientos de frases, que, a su vez, determinan, en algunos de mis textos estos nombres. (Derrida, 1997, p.31).

Por lo anterior, en un primer momento se pone el problema del fono-falo-logocentrismo en situación, es decir, la directa ligación del *logos* con el fonocentrismo y a su vez, con el

falocentrismo, para seguidamente dar paso a la escritura, la mujer y la literatura, siendo figuras que persisten y participan en la obra derridiana, tras ser excluidos por la voz de la razón masculina. Entonces, se analiza un rechazo constante en Occidente, para dar cuenta de la forma en que Derrida deconstruye el carácter secundario de lo femenino. En este sentido, el presente capítulo haya forma en cuatro momentos que se titulan: 1. La violencia falogocéntrica. 2. La escritura como *Phàrmakon*. 3. La mujer es verdad 4. El carácter ficcional de la literatura.

1.1 La violencia falogocéntrica

Derrida en su obra *De la Gramatología*, denuncia la historia de la metafísica que se ha construido en la violencia y en las “marcas silenciosas” de lo otro, promovida por lo que denomina como “logofonocentrismo” y “falocentrismo”. Palabras que entrevén valores que pertenecen a la relación jerárquica de Occidente, que busca una identidad con el centramiento del *logos*, la voz, la presencia y lo masculino. Destinando así a los significantes opuestos, o sea, la ausencia, al plano de la secundariedad.

Ahora bien, en este *logos* el vínculo originario y esencial con la *phoné* nunca fue roto. (...) la esencia de la *phoné* sería inmediatamente próxima de lo que en “pensamiento” como *logos* tiene relación con el “sentido”, lo produce, lo recibe, lo dice, lo “recoge”. El sistema del “oírse-hablar” a través de la sustancia fónica –que se ofrece como significante no exterior, no-mundano, por lo tanto, no-empírico o no contingente- ha debido dominar durante toda una época la historia del mundo, ha producido incluso la idea de mundo, la idea de origen del mundo a partir de la diferencia entre lo mundano y lo no-mundano (...) este movimiento habría tendido en apariencia, como hacia su *telos*, a confinar la escritura en una función secundaria e instrumental: traductora de un habla plena y plenamente *presente* (...) (Derrida, 1971,p.17).

Esto significa que la metafísica de la presencia tiene su fuente en la significación de “verdad” y en el *logos*; palabra que refiere al pensamiento o la razón. Puesto que, la voz es la inmediatez del pensamiento, es decir, el sujeto al “oírse hablar” percibe una proximidad absoluta consigo mismo, donde prima el “sentido” de la palabra en el presente en que se habla, Como dice Vélez en su artículo: Derrida: conciencia de unidad y metafísica de la presencia: “La verdad es la voz, el pensamiento- palabra que se dirige “a sí” (...) la voz reúne todos esos conceptos, es la base de la metafísica del *logos*, la posibilidad histórica de la mentira fundamental.” (Vélez, 2008, p.96).

En cambio, en la escritura el sujeto está ausente y, por ende, ella solo representa la voz. La degradación del significante ausente en relación con lo presente se evidencia en *De la*

Gramatología con Platón, Rousseau y Ferdinand de Saussure. El primero en su diálogo el *Fedro*, concibe a la escritura como un medio de comunicación que corrompe la memoria del sujeto hablante. Rousseau en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, plantea a la escritura como un “suplemento del habla”, del signo natural, “En un sentido corriente la escritura es letra muerta, es portadora de la muerte. Ahoga a la vida.” (Derrida, 1971, p.24). Y el lingüista Saussure, con su concepto de signo sigue con la complicidad de las categorías logocéntricas, al establecer un binarismo: *significado/ significante* en la que la escritura se deriva de la voz, siendo una técnica auxiliar de la significación.

La historia de la metafísica como en la oposición estoica y platónica, se sintetiza en: 1) la presencia que pertenece a la interioridad 2) la ausencia, que cae en la trivialidad de la exterioridad. Sistema categorial que es dado por sentado o situado más allá de todo cuestionamiento, sin dar cabida al pensamiento de la alteridad y la diferencia. No se trata de “rechazar” como dice Derrida, esta lógica oposicional, dado que sin ella nada es posible de ser pensado y entendido, sino que está reflexión deconstructiva, pone en evidencia la solidaridad sistemática del presencialismo que impone una uniformidad de la realidad, en tanto que erige una distribución dicotómica en la que el termino mayor pertenece al *logos*, y el termino menor refiere a la ausencia, la carencia de racionalidad.

Según Peretti:

(...) valores absolutos que Nietzsche ataca impecablemente y de los que anuncia la muerte irreversiblemente son también en cierto modo aquellos que Derrida denuncia, a su manera, como los propios de la metafísica de la presencia. (...) una teoría de la identidad que necesariamente conlleva el olvido y rechazo de la diferencia entre el Ser y el ente. (Peretti, 1989, p.26).

Tal como Nietzsche pone en tela de juicio el discurso de la moral, Derrida cuestiona la necesidad de la filosofía de hallar un principio originario para fundamentar la estructura o edificio del pensamiento Occidental. Condiciones de posibilidad que siempre se ciñen al instante presente de la “voz de la conciencia” y a la sucesión lineal del tiempo, que representa “(...) un modelo particular, cualquiera que sea su privilegio. Este modelo se ha *convertido* en el modelo y, en cuanto tal, permanece inaccesible. Si aceptamos el hecho de que la linealidad del lenguaje va necesariamente acompañada del concepto vulgar y mundano de la temporalidad (homogénea,

dominada por la forma del ahora y por el ideal del movimiento continuo, recto o circular) (...) “(Derrida, 1971, p.128).

La determinación de la presencia no necesita de “nada” para ser, existe por sí misma, *Lo que se añade no es nada puesto que añade a una presencia plena a la que es exterior*. No obstante, para Derrida esta universalidad de la presencia es incompleta y la denomina como “la ilusión de la pura presencia del significado” que suspende la materialidad del significante. La diferencia entre el significado y el significante permanece en la distinción entre lo inteligible y lo sensible, volviendo a la escena en la que el alma niega al cuerpo. Por eso “La exterioridad del significante es la exterioridad de la escritura en general (...)” (Derrida, 1971, p.21). Un rechazo generalizado del cuerpo, en la medida en que el exterior interrumpe la presencia del sí mismo. Siendo la constante reducción de lo otro a lo propio, a lo familiar, es decir, la reducción de la diferencia a la identidad.

Una vez elucidado el vínculo entre el centramiento del *logos* y la *phoné* que sustenta a la metafísica del presencialismo, se procede a la relación que el logocentrismo posee también con el falocentrismo, parece ser una nueva característica indisociable de Occidente, que Derrida problematiza bajo la denominación de falogocentrismo, pero en realidad asume de nuevo la autoridad del padre *logos*, que no solamente habla, sino que ahora disciplina un modelo masculino.

Con este término- falogocentrismo- trato de absorber, de hacer desaparecer el guion mismo que une y vuelve pertinentes el uno para con la otra aquello que he denominado, por una parte, *logocentrismo* y por otra, allí donde opera, la estrategia *falogocéntrica*. Se trata de un único y mismo sistema: erección del logos paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, yo, velo del yo-la-verdad-hablo, etc. (Entrevista de Lucette Finas avec Jacques Derrida)

De forma que, iniciar por la íntima relación del *logos* con la voz que subordina a la escritura, permite entender el constante uso de la razón pública del hombre, que subordina a la mujer e igualmente desprestigia todo lo otro, que, según su juicio, carece de razón, de falo y de voz.

(...) para captar lo que hace que todo logocentrismo sea un falogocentrismo hay que descifrar un cierto número de signos. Este desciframiento no es simplemente una lectura semiótica, implica los protocolos y la estrategia de la deconstrucción. Debido a que la

solidaridad entre falocentrismo² y logocentrismo es irreductible, a que no es simplemente filosofía o no opta solo las formas de un sistema filosófico, he creído necesario proponer una única palabra: falogocentrismo, para subrayar de alguna manera la insociabilidad de ambos términos.” (Peretti, 1989, p.282).

Para Derrida la unidad entre logocentrismo y falocentrismo es irreductible, o sea, no refiere estrictamente a la filosofía, sino que implica la estructura del saber Occidental. Por eso, en *De la Gramatología* gesta la noción de *Différance*³, que abre camino a los estudios feministas y Queer, que problematizan la heteronormatividad de los cuerpos y la universalidad de la verdad que esconde formas de mantener supresiones.

Nuevamente la categoría del “sí mismo” aproxima al problema del mundo masculino-público que se autodetermina a partir de ella, pues en comienzos de la antigüedad hasta mediados de la manifestación de la libertad femenina, era común hablar de hombres públicos y mujeres privadas. Por ejemplo, en el verso 10 de la comedia *Lisístrata* de Aristófanes, se evidencia la división de hombres y mujeres por espacios y caracteres; los primeros pertenecen a lo público y bueno, mientras que las mujeres son destinadas a lo privado y malo. De manera que, la protagonista (*Lisístrata* mujer ateniense) cuestiona por qué los hombres ven a las mujeres como seres supremamente malvados.

LISÍSTRATA. Cleonice, estoy en escusas y muy afligidas por nosotras las mujeres, porque entre los hombres tenemos fama de ser malísimas...

CLEONICE. Es que lo somos, por Zeus.

LISÍSTRATA... y cuando se les ha dicho que se reúnan aquí para deliberar sobre un asunto nada trivial se queda dormidas y no vienen.

CLEONICE. Ya vendrán, querida. Difícil resulta para las mujeres salir de casa: una anduvo ocupada con el marido; otra tenía que despertar al criado; otra tenía que acostar al niño; otra lavarlo, otra darle de comer.

LISÍSTRATA. Pero es que había para ellas otras cosas más importantes que esas.

(Férez, 2008, p155).

² Concepto que se deriva de la noción de “falo” lacaniana. Este posee un sentido de significado transcendental, es decir, es la condición de posibilidad de todo significado o estructura de sentido y poder, siendo el órgano presente que somete y condena lo femenino a la secundariedad.

³ Neologismo homófono de la palabra francesa *différence* que significa diferencia. La *différance* consiste en «Diferir de las diferencias» “1-posponer 2-diferenciar”.

Las mujeres están recluidas a lo privado con el cuidado del hogar y la familia. Por tal motivo, no pueden llegar a tiempo a la reunión que convoca Lisístrata, para hacerlas participes de las decisiones bélicas de los hombres. Pues, en esta comedia se expresa una eminente preocupación de las mujeres por lo público, por acciones puramente heroicas del hombre, o sea, la guerra que aparta a sus maridos de sus hogares. Lisístrata desde su espacio privado, intenta juntos a las demás mujeres de la ciudad, quebrantar el límite entre lo público y lo privado a partir del contrato sexual, esa indeleble arma de poder que ellas pueden ejercer sobre los hombres. Siendo este poder sexual el único elemento que se le ha permitido, es más, es el elemento que se le ha exigido dentro de la participación de la ciudad. Desde y a partir de ese espacio privado las mujeres desean contribuir, participar del fin de la guerra, de la esfera pública.

En *Antígona* la tragedia de Sófocles se vuelve a encontrar esta idea de hombres públicos y mujeres privadas con la intervención de Ismene:

Ay, reflexiona, hermana, piensa: nuestro padre, cómo murió, aborrecido, deshonorado, después de cegarse él mismo sus dos ojos, enfrentado a faltas que él mismo tuvo que descubrir. Y después, su madre y esposa —que las dos palabras le cuadran—, pone fin a su vida en infame, entrelazada soga. En tercer lugar, nuestros dos hermanos, en un solo día, consuman, desgraciados, su destino, el uno por mano del otro asesinados. Y ahora, que solas nosotras dos quedamos, piensa que ignominioso fin tendremos si violamos lo prescrito y trasgredimos la voluntad o el poder de los que mandan. No, hay que aceptar los hechos: que somos_ dos mujeres, incapaces de luchar contra hombres; Y que tienen el poder, los que dan órdenes, y hay que obedecerlas—éstas y todavía otras más dolorosas. Yo, con todo, pido, sí, a los que yacen bajo tierra su perdón, pues que obro forzada, pero pienso obedecer a las autoridades: esforzarse en no obrar como todos, carece de sentido, totalmente. (Sófocles, 2015, p121).

Antígona, la hermana de Ismene, independientemente de su origen noble tiene que ceñirse a las leyes del rey, no tiene voz para cuestionar lo estrictamente permitido. Sin embargo, hace caso omiso de las leyes de la ciudad creadas por los hombres, porque a su vista son leyes injustas que están en contra de las leyes divinas, las cuales legitiman la cristiana sepultura de su hermano. Entonces, a partir de la ley divina esta mujer decide transgredir el límite, la inferioridad impuesta por los hombres. En cambio, Ismene representa la mujer sumida en el único espacio que se le ha permitido conocer, en el que se le califica como sumisa a la esfera privada.

Por esta misma línea de la época antigua, se encuentra el modelo de Estado Ideal de Platón, en el que exceptúa a la mujer y al esclavo de la categoría de ciudadanos. Según él, la mujer al no tener acceso al conocimiento es inferior al hombre, anacrónicamente dicho en palabras de Kant: la mujer no tiene “uso de la razón pública”.

—Entre las diferentes artes a que los dos sexos se consagran a la par, ¿hay una sola en la que los hombres no tengan una superioridad señalada sobre las mujeres? ¿Habrá necesidad de que nos detengamos en algunas excepciones, como el trabajo en lana, la preparación de tortas y de las viandas, trabajos en que las mujeres llevan ventaja a los hombres y en que la inferioridad sería para ellas una vergüenza?

—Tienes razón en decir que en general las mujeres son muy inferiores a nosotros en todo. No es porque muchas no tengan superioridad en muchos puntos y sobre muchos hombres, pero hablando en general lo que dices es exacto.

—Ya ves, mi querido amigo, que en un Estado no hay propiamente profesión, que esté afecta al hombre o a la mujer por razón de su sexo, sino que, habiendo dotado la naturaleza de las mismas facultades a los dos sexos, todos los oficios pertenecen en común a ambos, sólo que en todos ellos la mujer es inferior al hombre.

—Es cierto

(Platón, 2004, p.98).

La silueta del método psicoanalítico también continúa esta misma oposición categorial para pensar la diferencia de los sexos, y así, desarrolla características esencialistas que identifican a la mujer sobre todo con la debilidad y la maternidad. Freud en su texto *La feminidad* presenta las distinciones entre lo femenino y lo masculino. Refiriendo a la fase fálica, aborda el complejo de castración y el complejo de Edipo. Primeramente, señala que la niña no admite que su madre le haya quitado la lactancia tras la llegada de un nuevo miembro a la familia (su hermano) y entonces, surge un miedo que se apodera de ella. La privación de la leche en el niño también representa un miedo, solo que el miedo a ser castrado, pues la niña carece de falo, pero a partir de la condición bisexual infantil, emana en la niña la feminidad de ser mujer.

Por lo que cuando sus cuerpos desnudos se comparan por primera vez, el niño aviva su miedo a la castración y la niña desarrolla el deseo por también tener pene y ser como el niño para no sentirse inferior. La niña con su deseo de niño-pene se sumerge en el complejo de Edipo, que acrecienta su repudio por la madre, viéndola como una antagonista que ama a su padre. La teoría

freudiana, sustituye el deseo de la niña de tener el falo con el deseo de la mujer de tener un hijo. Entonces, para Derrida la concepción de lo femenino en Freud sigue la sombra del falogocentrismo más tradicional, con el hecho de dar prioridad al significante masculino, destinando a la niña al deseo de tener el falo, y asumiendo una feminidad que implica exclusivamente la sensibilidad del vientre.

Así como, Eva cobró vida a partir de la costilla de Adán, se encontró que la escritura y la mujer son consideradas un suplemento, “(...) los comentarios sobre el “hombre” pueden llevarse a cabo sin mencionar a la mujer porque se considera automáticamente incluida en calidad de caso especial; los pronombres masculinos la excluyen sin prestar atención a su exclusión; y si se la considera por separado se la definiría en términos de hombres como su alter-ego.” (Cueller, Jonathan. p. 147 deconstrucción).

1.2 La escritura como *Phàrmakon*

Derrida retoma las marcas estables del pasado para abrir un concepto indecible y un significante insostenible.

“golpe de don” (...) nueva marca (...) el “don” como ofrecimiento de sí, como el sutil fondo (el corazón) de una interioridad espontáneamente alienada, que el golpe arroja como despojo desenfrenado y atormentado, despojo único: *un golpe* (...) Los golpes resuenan por todas partes, estallan en otros textos.” (Derrida, 1981, p.5).

Golpes y marcas en los cuerpos textuales, que ahora llevan a un fragmento de un diálogo que da espacio de quiebre y provoca un “efecto de vértigo” porque intercambia constantemente las polarizaciones asumidas en el falogocentrismo. Pues, Platón en *El Fedro* relata el mito de Theuth, dios egipcio que descubre la escritura y la ofrenda al rey Thamus de la siguiente manera:

(“) Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría. (”) Pero él le dijo: (“) ¡Oh artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. (1997:274e-6 al 275- 7).

El rey valora y desmerita la utilidad de la escritura, pese a que, Theuth padre de la escritura la conciba como remedio para la memoria, el soberano que habla la encuentra nociva para la misma porque la contamina de exterioridad. De forma que, en este diálogo de Platón aparece dos características opuestas a un mismo significante y a través de ello, Derrida configura una “archi-violencia”, una “pérdida de lo propio, de la proximidad absoluta, de la presencia consigo, pérdida en verdad de lo que nunca ha tenido lugar, de una presencia consigo que nunca ha sido dada sino soñada” (Derrida, 2005, p. 147). Este carácter ambivalente de la palabra *Phàrmakon*, pasado desapercibido por las lecturas de la tradición, le da movimiento a la deconstrucción y le permite desarrollar una nueva lógica del suplemento que despetrifique los márgenes, los dejados en la ausencia.

En *De la Gramatología* dice: “(...) o bien la escritura nunca fue un simple “suplemento”, o bien es urgente construir una nueva lógica del “suplemento” (Derrida, 2005, p.13). Esta lógica que anuncia Derrida está inspirada en el carácter contradictorio de la idea de fármaco, puesto que el fármaco no solo cura y posterga la muerte, también participa del mal siendo un veneno que acaba con la vida. Esta ambivalencia permea la noción de suplemento que disemina la oposición formal, haciendo que el centro ya no sea fijo y la estructura cerrada, o sea, no hay lugar para el significado trascendental, sino que el significado acontece en medio de una red de significantes y, por ende, el significado es desde siempre un significante que remite a otros significantes.

La suplementaridad que *no es nada*, ni una presencia ni una ausencia, no es ni una sustancia ni una esencia del hombre. Es precisamente el juego de la presencia y de la ausencia, la apertura de ese juego que ningún concepto de la metafísica o de la ontología puede comprender. (Derrida, 2005: p. 307).

Este juego de ausencia y presencia desborda lo propio. Pues, si la voz fuese plena, no tendría que valerse de elementos externos como la escritura. En consecuencia, la escritura no solo representa la voz, sino que toma su lugar y se opone a sí misma, es decir, se borra, pero dejando una marca en el otro, pasando al lugar de su contrario. Movimiento que remueve “la ilusión de la presencia” y desestabiliza las condiciones de posibilidad del pensamiento organizado.

“El suplemento se presenta como algo externo, añadido a algo completo por sí mismo, pero al mismo tiempo, y a pesar de ser algo extraño a la naturaleza de aquello a lo que se añade, le es esencial en tanto que compensa una carencia originaria de aquello que, en principio, era completo

por sí mismo” (Peretti, 1989, p. 50). El suplemento desde la perspectiva derridiana avisa la llegada de las marcas diseminadas y de lo indecible --como la misma palabra lo anuncia es lo que no se “decide” por ocupar una posición-- que fusiona las identidades para evitar consagraciones de otras violencias clasificatorias y amparar las diferencias. Tal vez, sea demasiado atrevido y abrumador comunicar que ya no hay diferencia entre significado pleno y significante ausente, hay algo de ausencia en ambas, “(...) con su juego, farmacea ha arrastrado a la muerte a una pureza virginal y a un interior inincidido.” (Derrida, 1975, p.102). Y ahora solo permanece una escritura confusa que está abierta a las constantes y nuevas interpretaciones. Por eso, la ambigüedad, la contradicción y la fusión son características de esta lógica, que tiene la capacidad de remitir al otro y liberar los márgenes de su subordinación, estando la huella presente-ausente que “conserva la marca del elemento pasado y se deja ya señalar por la marca de su relación con el elemento futuro” (Peretti,1989, p. 76).

La escritura como fármaco es pensada “como um elemento fora da obra que participa da obra, um suplemento, embaralhando as distinções entre o dentro e o fora da obra.” (Rodrigues, 2013, p. 80). El fármaco despoja a la escritura de su función representativa del “sí mismo” de la voz, poniéndola en relación con su propia muerte. En este sentido, la diseminación del fármaco se multiplica en los textos con la ayuda de “los ecos del sentido” y el “sonido sordo” de la vocal añadida en la *Différance*. La diseminación no retorna al padre *logos*, por el contrario ella busca en los textos de la tradición conmovir los elementos de la razón patriarcal que deslegitima otros modos de existencia.

1.3 La mujer es verdad

En *Espolones. Los estilos de Nietzsche*⁴ el filósofo francés anuncia que la mujer será su tema, pero el título del ensayo remite a la “cuestión del estilo”, con la palabra estilo se refiere al punzón⁵, lo cual implica la escritura y también el modo del autor o artista de representar el asunto de interés, es decir, el autor por medio del estilo consigue que lo representado alcance matices diferentes. De forma que, el punzón o estilete (la escritura y el estilo) ponen en escena la cuestión

⁴ El tema del estilo y la mujer nació para un coloquio sobre Nietzsche en Cerisy-la-salle en el año de 1972, y en 1978 se conoce la publicación del ensayo titulado: *Espolones. Los estilos de Nietzsche*.

⁵ Objeto o instrumento que funciona para escribir de la antigüedad.

de la mujer. También, al decir la mujer como sujeto (la femme-sujet) se destacan dos sentidos o propósitos del texto, puesto que la palabra “sujet”⁶ en francés puede significar sujeto o tema.

Es interesante entender el sutil uso de la polisemia⁷ y polifonía⁸ que hace Derrida dentro sus textos, porque el termino cuerpo asigna directamente el trato y relación de la mujer con la escritura (estilo). Cuerpo puede designar un acumulado de escritos, una recopilación de un libro y a su vez, indica la problematización de la mujer, al hablar del cuerpo femenino. Un espiral de sentidos, que nos pone ante el panorama de mujer- sujeto y/o mujer-tema, palabras que designan un esquema de las descripciones esencialista asumidas a la mujer y, asimismo, enfatiza en una lectura de Nietzsche, deconstruye la mujer a través de aforismos y fragmentos del filósofo. Descifra la inscripción de mujer en diferentes textos nietzscheanos, considerándolo como “el pensador del embarazo” que “hablaba de su pensamiento como una mujer encinta lo haría de su hijo”. Pese a la basta y diversa escritura del alemán, Derrida halla tres posiciones de valor acerca de la mujer. Las dos primeras radican en una negación, mientras que la última contiene un poder afirmativo. Por tanto, se sigue las marcas de las siguientes palabras expuestas y asumidas por Derrida en un coloquio realizado en 1972.

Él era, él temía cual mujer castrada
Él era, él temía cual mujer castradora
Él era, él amaba cual mujer afirmativa
Todo a la vez, simultánea o sucesivamente según las zonas de su cuerpo y las posiciones de su historia.
¡En él, y fuera de él, estaban implicadas tantas mujeres!

Entonces, realiza un análisis con lupa del estilo en que Nietzsche hace uso del objeto puntiagudo al disertar sobre ellas. Las mujeres en boca de Nietzsche, siendo problematizadas, aunque a veces con aires de misoginia y poderes seductores que exhortan afirmación. Pues, dentro de la presión que ejercía hacia abajo para plasmar sus letras e inspiración en un papel, aparece y

⁶ La polisemia de “sujet” en la lengua francesa, permiten el juego entre tema y sujeto.

⁷ Los diferentes sentidos y significados de las palabras, por ejemplo “sujet” (sujeto/tema), “hymen” (himen/matrimonio), “voile” (velo/vela) en francés. Los cuales permiten pensar lo imposible, aunque esta última palabra “voile” recobra contundencia y claridad, según el artículo que le acompañe (masculino o femenino) pero en plural se disemina, mezclándose y perdiéndose entre los opuestos.

⁸ Multiplicidad de voces y en excepción con una(s) palabra(s) que convergen en el habla, pero se marca la diferencia solo en la escritura. Por ejemplo, el neologismo “différance” que aparece a partir de la palabra différence que significa diferencia en francés. Aquí Derrida tacha la segunda vocal “e” y pone la primera letra del alfabeto “a”, porque cuando se hablan estas dos palabras se escuchan iguales, y solo resalta la diferencia en la grafía.

desparece un movimiento que sigue las fuerzas dominantes, “las ilusiones seculares” falogocéntricas, pero a su vez se libra de ellas. En este sentido, Nietzsche alaba y también condena a la mujer.

Da inicio con la posición de la “mujer castrada”, esta hace referencia a la mujer condenada a la figura de mentira, la no-verdad desde la óptica de los “valores en sí” que le dicen “no” a la vida. Esto significa que ella es lo opuesto a los atributos que presenta y presume el hombre como propios, es decir, el falo, la fuerza y la actividad. Por esa razón, “(...) la producción es masculina tanto a los ojos de Nietzsche como de toda la tradición y una madre productora es una madre masculina.” (Derrida, 1981, p. 44).

Nietzsche no supero su legado platónico, porque reproduce categorías excluyentes, en las que establece a la mujer con las características de la sensualidad, la coquetería, o solo como dadora de vida. Por ende, ella se haya a distancia de los espíritus fuertes que critican las acciones de dogma y represión. Sin embargo, en *Humano demasiado humano* Nietzsche invierte los valores que tradicionalmente se les ha asignado a las mujeres, allí las piensa con las características del entendimiento, el saber y el dominio, mientras que a los hombres les atribuye la sensibilidad y la pasión. Este movimiento contradictorio abre camino a la indecidibilidad derridiana, en la que cada termino altera su imagen en el otro.

Pasando a la perspectiva en la que Nietzsche “amaba cual mujer afirmativa”. Se encuentra que no se puede dissociar esta perspectiva con sus frases célebres: “la verdad es mujer” y “la vida es mujer”. Para Derrida dichas frases contradictorias, indican la dificultad de hallar la verdad, siendo un enigma velado que da posibilidad a que *algo* ocurra.

Como afirma Bennington:

En esta apertura de lo otro (hacia lo otro, para lo otro, llamado por lo otro), sin la cual no existiría lo mismo, hay la posibilidad de que suceda alguna cosa. Resulta que lo que tiene que nuestro trabajo sea imposible a priori es, precisamente lo que al mismo tiempo lo hace posible. Dar una oportunidad a la oportunidad de este encuentro. (Bennington, Geoffrey & Derrida. p. 38)

En efecto, los velos que cubren a la verdad y a la vida (mujer), pueden ser interpretados como una apertura, la oportunidad de dejar caer los velos bordados de oro de otra manera, “(...) en

esto consiste el encanto más poderoso de la vida: el estar cubierta de un velo tejido en oro, un velo de bellas posibilidades, que le da un aspecto prometedor, insinuante, púdico, irónico, enternecedor, seductor, ¡Sí!; ¡La vida es mujer!” (Nietzsche, 1998, p. 33). El encanto de la verdad y la vida le otorga un poder de seducción a la mujer, pues si la verdad es una mujer, el filósofo dogmático ha ido siempre tras ella, cree alcanzar la verdad, pero poco ha entendido sobre la mujer. Y así, resalta la figura de una mujer “poco” domesticada, que por su condición de *otro* consigue huir de las estables definiciones.

Como dice Nietzsche:

Suponiendo que la verdad sea una mujer --¿cómo?; ¿no está justificada la sospecha de que todos los filósofos, en la medida en que han sido dogmáticos, han entendido poco de mujeres?; ¿de que la estremecedora seriedad, la torpe insistencia con que hasta ahora han solido acercarse a la verdad eran medios inhábiles e ineptos para conquistar los favores precisamente de una mujer? (Nietzsche, 1998, p. 17).

En un primer momento el alemán retrata a la mujer y a la verdad como objetos de deseo del hombre. Como adecuadamente sostiene Münnich, a propósito del tema de interés: la mujer.

(...) una entidad vacía, que se llena de contenido cuando se viste con los velos que la araña poeta ha tejido para ella. Desde esta lectura de “mujer” se entiende que Nietzsche haya estructurado esta categoría con la verdad, y que pusiera estructura en el centro de su pensamiento (...) a pesar de que la proposición nietzscheana “la verdad es mujer” recoge los predicados negativos que en occidente se le han asignado a la mujer, la frase tiene la positividad de afirmar lo abierto y lo nunca acabado del proceso de hacer verdad. (Münnich, 1994, p.44).

Por lo que los dogmáticos anhelan conquistar la verdad, sin embargo, ella no se deja conquistar, ella “(...) goza de un poder de seducción que subyuga al dogmatismo, extravía y espolea a los hombres, los crédulos, los filósofos. Pero en cuanto que no cree en la verdad, a pesar de ser esta verdad que no le interesa la que la hace interesante, se convierte en el modelo, buen modelo esta vez o mejor aún mal modelo en tanto que buen modelo: representa la disimulación, el adorno, la mentira, el arte, la filosofía artista. Es, en definitiva, un poder de afirmación.” (Derrida, 1981, p. 39).

Se invierte la metáfora nietzscheana, es decir, “la verdad es mujer” cambia por “la mujer es verdad” haciendo que la mujer esté a distancia de lo falogocéntrico, pues ya no es simplemente el objeto de comparación que lleva el potencial de mentira o error. La mujer opera a distancia, se

sustraer a sí misma porque sabe que no hay verdad alguna, ella es la verdad de que no hay verdad. Una posición inestable en la medida en que ella se interesa poco por la verdad, tal como en un principio vimos, a la mujer no le pertenece ni le concierne la presencia de la verdad. Bajo esta lógica, según Derrida la mujer *es* verdad, aun cuando ella sabiendo que la verdad no tiene lugar certero, porque justamente su condición de mujer se da en la medida en que no cree y simula creerlo. Verdad-mujer y vida-mujer (*fēmina vita*) conviven con el movimiento del cuerpo, son las seductoras a distancia.

Después de haber dilucidado la no-verdad y la verdad de la mujer, se procede a la “mujer castradora”. Como bien se sabe, Nietzsche en sus obras critica el cristianismo, dado que está asociado a un efecto de castración, anulando el deseo y el cuerpo. No obstante, al encontrarse con el tema de la mujer, recae en una fulminante interiorización que lo lleva a convertir a la mujer en idea. Tratamiento que significa un dogmatismo que revive de Platón, haciendo que la mujer sea doblemente negada, primero porque el alemán en ocasiones la asume en los márgenes siguiendo los trazos seculares y en otras, la condenada a la representación de la idea, pues en “la historia de un error” en su obra *El Crepúsculo De Los Ídolos* convierte a la mujer en idea.

Al respecto dice Derrida:

La idea es una forma de la representación de sí misma de la verdad. Por lo tanto, la verdad no ha sido siempre mujer. Ni la mujer verdad. Una y otra tienen su historia, forman una historia –la historia misma quizá, si el valor estricto de historia estuviera siempre presente como tal en el movimiento de la verdad –que la filosofía no puede por sí sola descifrar a pesar de estar ella misma comprendida. (Derrida, 1981, p. 50).

Las características de fascinación y enigma que Nietzsche reconoció en la mujer toman en últimas un giro violento, porque vuelve a la idea cristiana, que ataca a la vida y extirpa los sentidos. Entonces *la iglesia es hostil a la vida*, así como la mujer- idea es hostil a la mujer –vida. Esto significa para Derrida que la castración es una operación de la mujer contra la mujer, la punta del punzón dirigida contra sí misma. Finalmente, con esta lectura nietzscheana, Derrida demuestra la imposibilidad de una figura unívoca de la mujer. Por ende, este ensayo deja en suspenso la cuestión de saber “qué es la mujer”

Al respecto dice:

(...) “la mujer” quizá no sea nada, la identidad determinable de una figura que se anuncia a distancia, a distancia de otra cosa, y susceptible de alejamientos y aproximaciones (...) no hay esencia de la mujer porque la mujer separa y se separa de ella misma, con cual no hay una esencia de la mujer, una identidad propia. Ella está a distancia de la verdad, “Mujer es un nombre de esta no-verdad de la verdad (...) En adelante no podrá ya buscarse la mujer, la feminidad de la mujer o la sexualidad femenina (...) no podrán encontrarse mediante una modalidad conocía del concepto o del saber, incluso en el caso en que no se pueda dejar de buscarlas.” (Derrida, 1981, p. 41).

La mujer en *Espolones* no encarna la existencia de las mujeres, sino que plantea a la mujer como lo indecible, es decir, ese otro que ha sido excluido en la relación jerárquica del logos, pero, justamente su condición de verdad y de no-verdad descifrada en los textos de Nietzsche, le permite escapar a las oposiciones categoriales que la circunscriben en la secundariedad.

(...) nada es atribuible de suyo a la mujer, ya sea a favor de ella o en su contra, porque nada *en sí mismo* puede ser calificado de sexista o anti-sexista. Por el contrario: todo lo que se afirma o niegue de la mujer, del nombre de la mujer, ya sea por una mujer o por un hombre, se dispone al interior de una estrategia siempre singular, dentro de un determinado contexto y situación, sin pretensión de universalidad (...). (Madrid. 2000, p.408).

Derrida no arroja a un pensamiento acabado que afecte a una determinada realidad, es decir, en este caso, no hay una posición que transforme un explícito contexto de las mujeres, sino que su planteamiento se hace relevante en tanto que, reconoce la exclusión y el tinte peyorativo de la mujer en la filosofía, recurriendo a su figura para conmovir la metafísica de la presencia. Esta indecidibilidad otorgada a la mujer no significa una transición de su ausencia a la presencia, más bien es la imposibilidad de fijar categorías, desplazando los valores decidibles de lo verdadero y lo no-verdadero, para liberarse del horizonte que siempre la ha definido. La confusión en la que cada uno de los elementos conserva algo del otro: lo masculino contiene algo de lo femenino, e inversamente, logrando que no haya una distinción de categorías puras.

La deconstrucción siempre será insuficiente para lograr una definición. Ella “No se limita ni a un modelo lingüístico-gramatical, ni si quiera a un modelo semántico y menos a un modelo maquínico” (Derrida, 1997, p.10). De ahí, la ligera crítica de Derrida al feminismo de los años 70, época en la que escribe su obra *Espolones*. Es claro que algunas pensadoras feministas se han basado en ideas derridianas, por lo que posee “procedimientos deconstructivos” para avanzar en la construcción de una crítica feminista. Sin embargo, este proyecto a la vista de Derrida puede correr el peligro de querer homogenizar la existencia de las mujeres o invertir la jerarquía impuesta,

buscando una “ilusión viril”, es decir, “transformase en hombres” para lograr una vindicación de la verdad. Dice Peretti:

(...) hay procedimientos deconstructivos diversos y heterogéneos según las situaciones o los contextos, y, de todos modos, tampoco existe un solo punto de vista de feminista. Por otra parte, en el caso de que hubiera algo así como el feminismo, habría muchas posibilidades o muchos riesgos de que este feminismo, precisamente en cuanto sistema que invierte o que propone invertir en la jerarquía, reprodujese frecuentemente ciertos rasgos del falocentrismo. Por lo tanto, no creo que se pueda decir simplemente que la deconstrucción del falocentrismo implica un punto de vista feminista. (Peretti 1999, p. 23).

De sobre manera, se insiste a la no repetición de jerarquías, camino que solo emancipa un solo estilo de vida. Luego que la noción de mujer en Derrida conoce los efectos de la castración, pero no se deja conquistar, porque no responde a la pregunta ¿Qué es la mujer?

Ella (se) escribe.

En ella se revierte el estilo.

Más aún: si el estilo era el hombre (como el pene sería, según Freud “el prototipo normal del fetiche”) la escritura sería la mujer. (Derrida: 1981, p.32).

En la mujer resiste distintos estilos, pues las figuras encontradas en Nietzsche, lleva a Derrida a equiparar la escritura con la mujer, pues son elementos con movimientos oblicuos en los que desaparecen los centros. La mujer simula una verdad oculta, manteniéndose inaccesible, siendo la imposibilidad de una unidad sistemática entre la mujer, la verdad y la castración. Además, no hay una heterogeneidad en el estilo de Nietzsche. En él persiste una pérdida y discontinuidad que libera a los márgenes de la carga de la secundariedad.

Hay que admitir torpemente que si no se pueden asimilar—entre ellos en primer lugar- los aforismos sobre la mujer y el resto, es también porque Nietzsche no lo veía muy claro a primera vista, y que semejante ceguera regular, rítmica, que no cesará nunca, tiene lugar en el texto. Nietzsche se encuentra un poco perdido. Siempre *hay pérdida*, puede afirmarse, desde el momento en que *hay* hymen. (Derrida, 1981, p. 58).

Pérdidas que evocan que no todo puede ser pensando de un solo trazo y, por tanto, persiste lo inacabado que refleja una multiplicidad de sentidos, una pluralidad de mujeres, porque no hay una mujer, una verdad en sí de la mujer y aún menos, existe una verdad o sentido último en los textos de Nietzsche, dado que su filosofía a martillazos es una verdad plural que cambia al paso del movimiento de su pluma.

Esta lectura derridiana presupone una indecidibilidad de la identidad. Una marca irreductiblemente plural, en la que las mujeres huyen de los límites, hombre y mujer cambian de lugar -- *una señal sustraída en aquello mismo de lo que se retira—el aquí presente—que habría que tener en cuenta--* en un proceso de identificación que se construye a través de la complicidad que el alemán dibuja entre la mujer, la verdad y la vida. Esto significa que ya no permanece la silueta de la mujer en los márgenes como simplemente un objeto de inspiración para el hombre, sino que ella, se metamorfosea y pasa al lugar del otro. Se deshace de su viejo contenido y no se estatiza solo como idea.

Desde el momento en que la cuestión de la mujer suspende la oposición decidible de lo verdadero y lo no-verdadero, instauro el régimen periódico de las comillas para todos los conceptos pertinentes al sistema de esta decibilidad filosófica, descalifica el proyecto hermenéutico postulando el sentido verdadero de un texto, libera la lectura del horizonte del sentido del ser o de la verdad del ser, de los valores de producción (...) presencia del presente, desde ese momento lo que se desencadena es la cuestión del estilo como cuestión de la escritura, la cuestión de un estilo espoleante más poderosa que todo contenido, toda tesis y todo sentido. (Derrida, 1981, p.63).

La marca de la exclusión exige ser reconocida en lo que se presupone como el centro. Su condición de marginal y “poco” domesticada le permite huir, dando apertura a la diseminación. Entonces, no hay nada que descubrir detrás del velo, porque se disemina la oposición, ya no emerge lo velado y lo develado, “el velo no se retira ni se deja caer”. Y así, no hay una línea divisora entre lo que el velo recubre y lo que se haya debajo de la tela de oro.

1.4 El carácter ficcional de la literatura

Las propiedades literarias en la filosofía de Jacques Derrida son un complemento para la estrategia deconstructiva, dado que ella opera en los textos sin importar la clasificación de los géneros discursivos. Además, la literatura asume la existencia de la escritura, ella es un estilo de escritura que disemina los lugares comúnmente asignados por el padre logos y, por tanto, configura “otros modos” de percibir y entender la realidad diversa. Según el autor la literatura es la apertura de infinitas (re) interpretaciones. En este sentido, Derrida realiza una lectura y especial interpretación del cuento *Ante la ley*⁹ que posteriormente fue introducido en el capítulo 9 de la

⁹ El género gramatical de la palabra ley en alemán (idioma original del relato “*Das gesetz*”) no es femenino ni masculino, es neutro, no tiene una referencialidad absoluta. Sin embargo, esta palabra en francés y en español posee

novela llamada *El proceso* del autor Frankz Kafka¹⁰. Con este cuento el filósofo se ocupa del problema de la ley, su origen y legitimidad. Inicia preguntándose por la ley de la mano de la literatura, y esto lo lleva a su vez, a cuestionar la ley que establece lo que es o no es literario, desencadenando la pregunta por la ley en sí misma, luego, lo que finalmente implica la estructura fundamental de la filosofía política. De forma que aquí, se centra en la escritura de profundo extrañamiento de Kafka desde la perspectiva de Derrida, es decir, una transición de lo trivialmente aceptado e incuestionado a lo imposible o lo ficcional, que son presentes en las historias kafkianas, el extrañamiento está en lo real, tan cotidiano como la situación de Gregor Samsa despertar siendo un enorme insecto.

Como afirma Juan Evaristo Valls:

lo imposible trae consigo la discordia y la inquietud: quiebra cualquier expectativa y cálculo, impide que el sistema quede cerrado y con su irrupción dicta las urgencias inmediatas y concretas: deconstruye el discurso y obliga a pensarlo de otra manera. (Valls, 2017, 229)

El problema indecible del estilo de Kafka inicia con su propio nacimiento. Un encuentro entre su vida y su escritura, un encuentro que afirma el género autobiográfico y, asimismo, se capta la semejanza entre el autor y los personajes de sus creaciones literarias. Un Kafka en el mundo antes de la primera guerra mundial, antes del conflicto que cambiaría radicalmente varios estados europeos. Como bien es sabido, nació en Praga en 1883, y aunque hablaba checo por influencia de su familia paterna, nunca escribió en este idioma y con lo cual no encajaría considerarlo checo, perteneciente de la actual República Checa, pues en aquella época Praga la hoy capital de Checa le pertenecía al imperio austrohúngaro, entonces, en su vida entera fue ciudadano austriaco e inclusive todas sus obras fueron escritas en alemán, pero esto no lo hacía ser alemán. Kafka fue un judío no practicante que vivió el antisemitismo de la época, un hombre preocupado por el cristianismo que leyó a Pascal y Søren Kierkegaard, sobre todo este último le dio lucidez sobre el pecado original y la gracia divina. Siendo así ¿A dónde pertenecía Kafka? Si en él salpicaba y se entremezclaban

una silueta femenina. Lo cual, no implica que sea una mujer, es solo una silueta en compañía de un retraso infinito de la ley.

¹⁰ Al morir solo dejó una pequeña obra al público, pues la mayoría de sus escritos fueron reservados a su gran amigo Max Brod, haciendo la petición de deshacerse de ellos con el fin de no publicarlos jamás, sin embargo, este desobedece su pedido y salen a luz del mundo y se vive la suerte de conocer la ambigüedad laberíntica del estilo kafkiano.

diversas culturas, idiomas y formas de existir. Porque no fue solamente su identidad de existencia con relación a un territorio, sino que su carácter polisémico y ambivalente se diseminó hacia toda responsabilidad ante las leyes del gobierno y leyes de dios. En Kafka se condensa la idea de circuncisión¹¹ derridiana: *La circuncisión sigue siendo el hilo que me hace escribir*. Le da movimiento al objeto puntiagudo desde sus vivencias más íntimas, en el que se conjuga su vida y pensamiento sin temor alguno, reflejando una escritura del cuerpo que confiesa sin inclinación a verdad.

Pasando ahora al análisis que Derrida efectúa sobre Kafka, se inicia con una topología del título del cuento en relación con la idea de “ley” para proceder al lugar del hombre en relación a la misma, pues sostiene que “ante la ley” es un título que se haya a distancia del “cuerpo del texto”, y se cree saber cuál es el lugar que le corresponde al título conforme a las leyes convencionales. Entonces, esta distancia hace que el título este ante el cuerpo del texto, se halle arriba y en el centro del cuerpo del escrito. El título permite la clasificación, él anuncia la identidad y delinea los límites de la obra o contenido que titula. Particularmente el título de este relato nombra a la ley (*Ante la ley*) “(...) quizá como si la ley se titulase a sí misma o como si la palabra “título” se introdujese insidiosamente en el título.” (Derrida, 2011, p.32). De forma análoga, los personajes del cuento y el conjunto del texto representan una fractura que conlleva a los límites y a su vez a una referencialidad jerárquica, es decir, el campesino se halla ante la ley y el título ante el cuerpo del texto.

En el relato *Ante la ley* aparecen dos personajes sin nombres propios: el hombre campesino y el guardián, al que Kafka le otorga unas características peculiares, haciendo énfasis sobre todo en la forma puntiaguda de su nariz y en su abundante barba de tártaro. Siendo este último, el hombre que representa a la ley y por ende emite los enunciados con poder al hombre que desea entrar en la misma. Puesto que “(...) la ley ha de ser accesible siempre y a todos (...)” (Kafka, 2020, p.5). Sin embargo, este acceso universal pareciera que no fuese dado para este campesino en el momento en

¹¹ Palabra que vuelve a la circuncisión (en el judaísmo representa el ritual de presentación y simulacro de castración del recién nacido ante la comunidad, que revive el pacto entre dios y Abraham) y a la confesión (en el cristianismo y catolicismo es el sacramento del perdón) para diseminarlas. (Circunfesión, periodo y perifrasis N-º 38. Jacques Derrida).

que el guardián dice: “es posible” “pero ahora no”. La respuesta de este personaje que representa a la ley le hace pensar a Derrida que el acceso a la ley para el campesino no está prohibido, o su permiso “se rechazó en apariencia” y tan solo fue atrasado.

El campesino tiene la posibilidad de cruzar aquella puerta abierta, que lleva a más puertas protegidas por más hombres guardianes, hombres con mayor poder que el guardián que se haya frente a él, aun así, decide obtener el permiso de entrada. A pesar de que la puerta que marca el límite está abierta y el guardián no se interpone con fuerza bruta, se cruza ante él “la espera del permiso” que siempre va a estar atrasado por el “ahora no”, un permiso diferido, “indefinidamente diferido”. El discurso del guardián paraliza e interrumpe los pasos, las palabras del representante imposibilita la entrada a la puerta que conduce a otras puertas que tal vez llevan a la ley. Entonces “¿decide renunciar a entrar después de que parecía decidido a entrar? En absoluto. Decide no decidir todavía, decide no decidirse, se decide a no decidir, aplaza, retrasa, esperando” (Derrida, 2011, p.42). Esperando un permiso que no se le había negado, sino tan solo se ha aplazado. La puerta está abierta, sin embargo, no puede pasar, se decide a no decidir porque solo espera, una espera exhaustiva que acaba con su vida mientras observa al guardián y las pulgas que se encuentran en su saco, siendo este hombre de gran barba también observador, pues vigila la puerta.

El campesino se haya de cara a la ley, preparado para tener acceso a ella, mientras que el guardián está de espaldas a la ley. Los dos personajes de este relato se hallan ante la ley, pero se antepone, pues el campesino que está de frente está interesado en la ley, no quiere quedarse en la situación del guardián que ejerce la distancia y no busca que la ley sea presentada. El hombre campesino desea cruzar la puerta y ver la ley, pero no se sabe si ella es un objeto o un sujeto, porque a pesar de que la ley se presenta bajo el género femenino, la ley no es una mujer. Dado que, los hombres siempre comparecen ante los representantes de la ley “(...) la ley en persona, si así puede decirse, nunca está presente, aunque “ante la ley” parezca significar “en presencia de la ley”. (Derrida, 2011, p.49).

Con esto, Derrida no anuncia que la ley está como ausente y por eso el campesino está de cara ante la ley, pero esta no le da la cara nunca. El campesino “Debe obligarse a sí mismo, darse la orden, no de obedecer a la ley, sino de *no acceder* a la ley, que en suma le hace decir o le deja saber: no vengas a mí, te ordeno no venir todavía hasta mí. Ahí, y en esto es donde soy yo la ley, y

donde tú accederás a mi demanda. Sin acceder a mí.” (Derrida, 2011, p.51). El hombre no llega a la ley porque cuando intenta relacionarse conforme a los preceptos del respeto, se interrumpe o se prohíbe la relación. La ley obliga a los hombres a que la desconozcan y solo deben relacionarse con sus representantes, empero, no se puede juzgar sin ley alguna, es necesaria para aplicar la justicia, como lo afirma el cura¹² en su conversación con K en la catedral: “(...) o homem é realmente livre, pode ir aonde quiser, a única coisa que lhe proibem é de entrar na lei e, ademais, existe somente um homem que o impede de fazê-lo: o porteiro (...) A mentira transformada na regra do mundo.” (Kafka, 2017, p. 263).

La ley está a distancia y el hombre solo ve la representación de la ley, y en este caso, el campesino ve “al que da la espalda”. Desde un análisis topográfico, para Derrida los dos personajes del relato no ven la ley, están a distancia de la ley por la existencia de las otras puertas que son vigiladas por los otros guardianes. El guardián es el último y el menos poderoso en la jerarquía de los representantes de la ley, pero asimismo es el primero en ver al campesino. Este primer- último guardián al igual que el campesino no puede con el poder de los guardianes que están por encima de él, los representantes antes de él. “(...) la ley llama en silencio (...) obliga a responder, destina a la responsabilidad y a la guarda. Pone en movimiento al guardián y al hombre, esa pareja singular, atrayéndolos hacia ella y deteniéndolos ante ella.” (Derrida, 2011, p.55). La frase “ahora no” retrasó e imposibilitó el acceso del campesino y a su vez, toda llegada y presentación de la ley. Es así, como este relato versa sobre la ausencia de la ley, el retraso de la ley que muestra a “un guardián que nada guarda”. Tras esta misteriosa ley, y tras el sentimiento de impotencia del campesino, que poco a poco sucumbía ante la muerte y el guardián anunciaba cerrar la puerta, se extiende la idea de ley inalcanzable, que se haya a distancia del conocimiento del hombre, un no-saber.

La cuestión del acceso retrasado que vivió el campesino hace que se profile el carácter inaccesible de la ley y entre tanto, esta creación literaria que contiene dos o más destinaciones: ante la ley y antes de la ley, sería un cuento de la imposibilidad, pues este hombre llega al fin de su vida sin lograr su finalidad, no halló un itinerario para llegar a la ley ni conoció cuál es el lugar de acontecimiento de la misma. “(...) una ilegibilidad que está dentro de eso mismo que parece darse

¹² El cura y K son algunos de los personajes de la novela *El proceso*. El cura es otra figura del guardián, es decir, un representante de la ley. Mientras que K, es una figura del campesino, está siendo juzgado en un proceso algo confuso.

a leer (...) quiere aproximarse a ella (ver, tocar) (...) porque quizá no sabe que la ley no está para ser vista ni tocada, sino descifrada.” (Derrida, 2011, p. 44).

Derrida se apoya en este cuento kafkiano para deconstruir el concepto de ley, que arriba a una relación entre la literatura y el derecho, que descentraliza el problema de los límites, luego que con el origen de la ley nace la ficción, esto no significa que la ficción se deriva de la ley, sino que ley y ficción comparten condiciones de posibilidad. De forma que el retraso infinito de la ley en el cuento de Kafka es lo ficcional de la literatura.

Ciertamente, la personalidad jurídica del texto pide señalar y mantener una diferencia entre el autor y los personajes del relato, porque la palabra “autor” designa en la mayoría de los casos un nombre propio (Franz Kafka) reconocido bajo la autoridad del estado, mientras que los personajes son solo ficción y creación de la imaginación (guardián- campesino). También, exige asumir el tipo de texto; el género para posteriormente identificar su estructura y confirmar si cumple con la relación literaria. Sin embargo, *Ante la ley* es un relato (*récit*- relato en francés) que desborda la ley del nombre y disemina el control de la ley.

La literatura ante su ley, la que justamente se desconoce en el cuento, es la que afirma su existencia pues la ley se originó junto a la literatura. Lo que Derrida denomina como “el fundamento místico de la autoridad”, es decir, un elemento ficcional de la ley y en la literatura (fábula). Aunque la literatura se someta a ciertas leyes, ella trastoca y pone en juego la ley ¿solo el autor es personaje cuando escribe su autobiografía? No, puesto que cuando el autor aparece en escenas como personaje se confunden las líneas, la claridad de los valores desaparecen y desarticulan las oposiciones (realidad/ficción) sin querer anular las diferencias del otro, la diferencia postergada en los consensos de la tradición.

Como afirma Carlos Manrique en su artículo: (Com) partiendo el secreto, entre la ley y la ficción (la literatura y lo político en el pensamiento de Jacques Derrida).

(...) estos textos místicos pueden, en su peculiar manera de relacionarse con el límite del lenguaje y del sentido (con la instancia de lo innombrable y lo incognoscible), ejercitar esa experiencia o modalidad de la escritura y el lenguaje que Derrida llama “literatura”. Y en este ejercicio cumplen una función crítica con respecto a la institución del sentido y la normatividad (...) (Manrique, 2010, p. 92).

La literatura desdibuja la diferencia en singular que ampara tiranías en la medida en que rechaza las diferencias de los otro(s). Lo ficcional en la literatura nos hace caer en cuenta de la complejidad de lo real, porque contiene una capacidad voraz de hacerle sucumbir al lector sus ideas convencionales de explicar su relación con el mundo. Siendo una oportunidad de otras formas, una apertura de reflexión acerca de la incapacidad humana de comprender la suma y diversa realidad. Los cuentos dibujan aporías, no cierran la puerta, por el contrario, interrumpen e incomodan la linealidad del camino para cruzar una diseminación insaciable, pues siempre hay vacíos por completar y nuevos espacios a dimensionar.

Por otro lado, la filosofía es una guardiana de la ley moral (razón práctica) y el respeto a la ley en general. Por ejemplo, *el cielo estrellado sobre mí y la ley moral dentro de mí* y el “como si” del imperativo categórico kantiano, que insiste en: “Actúa como si la máxima de tu acción tuviese que convertirse por tu voluntad en ley universal de la naturaleza” (Kant, 1998, p.52). Son razonamientos que circundan la consciencia trascendental del individuo, la consciencia como movimiento de elevación que en tal sentido se distancia y rechaza lo lúgubre de la condición humana, las circunstancias del mundo sensible que avivan la animalidad. No obstante, en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* de Kant, se recurre a un sujeto moral imaginario, que se evidencia en el uso del “como si” del imperativo categórico.

Entonces, según la visión de Derrida la ley moral y la literatura coinciden en sus condiciones de posibilidad y por ende el relato y la ley advienen juntos

Aunque la instancia de la ley parece excluir toda historicidad y narratividad empírica, en el momento en que su racionalidad parece extraña a toda ficción y a toda imaginación, la instancia de la ley todavía parece ofrecer a priori su hospitalidad a estos parásitos... resulta difícil decir si el relato de Kafka propone una potente elipse filosófica o si la razón pura práctica guarda en sí algo de lo fantástico o de la ficción narrativa. (Derrida, 2011, p. 36).

Por eso, la literatura se haya en los dos lados de la línea divisora que marca la ley, o sea, ella está fuera de la ley y antes de la ley. La ley es hospitalaria con la ficción, lo cual hace que la historia de la literatura y la historia del derecho se entrecrucen, pues la ley siempre está escrita y el cuerpo del texto está ante la ley. En este mismo hilo el argelino señala que:

El fundamento místico de la literatura” se desata de lo ficcional de la literatura “(...) no (...) no existe algo como una esencia literaria o un dominio propiamente literario (...) y este nombre de literatura tal vez está destinado a permanecer impropio, sin conceptos y sin

referencia segura, sin criterio, de modo que la “literatura” tendría algo que ver con el drama del nombre, con la ley del nombre y el nombre de la ley. (Derrida, 2011, p. 62).

La usencia de figuras estables y lugares definidos de la ley como de la literatura dan apertura a “un poder de producir performativamente los enunciados de la ley, de la ley que puede ser la literatura y no solamente de la ley a la cual ella se somete... la literatura hace la ley, ella surge en ese lugar donde la ley se hace.” (Altamirano, 2013, p. 7). La ley se haya oculta, no hay una identificación clara y concisa de la misma, es “un acontecimiento que llega a no llegar”. Algo semejante ocurre con la literatura, solo que ella no está oculta, pero sí posee una “poderosa elipsis” que combina y desarticula las inscripciones categoriales y, por ende, perturba la identidad tranquilizadora del sistema referencial, ella juega con las partes del cuerpo textual y no asume nombres propios.

Resumiendo lo planteado en este capítulo, “la ilusión de la pura presencia” rechaza las marcas físicas o las reduce a algo accesorio y representativo. En consecuencia, la escritura es un instrumento secundario y la mujer es predestinada a la esfera privada. La organización jerarquizada que dilucidamos en 1.1 da cuenta de una permanencia categorial que comprime la vida a dos pares: 1) presencia 2) ausencia. Siendo este último término sentenciado a los bordes y referido a lo femenino. Es relevante entender que lo femenino excede la cara y silueta de la mujer, es decir, hace referencia a las mujeres en tanto que ellas han sido marginadas, pero no solo se resume a ellas

Como afirma Derrida:

Lo que a decir verdad no se deja conquistar es –femenino- lo que no hay que traducir apresuradamente por la feminidad, la feminidad de la mujer, la sexualidad femenina y otros fetiches esencialistas que son precisamente lo que se cree conquistar con la necesidad del filósofo dogmático, del artista impotente o del seductor inexperto. (Derrida, 1981, p. 37).

En el contexto de la tradición, la feminidad es lo que corresponde a las mujeres, asumiendo su existencia desde el antecedente biológico que marca la diferencia sexual, lo cual refiere a la división entre lo masculino y lo femenino. El esencialismo impuesto por la lógica del presencialismo, en la que el hombre dota y atrapa a la mujer de feminidad, mientras que lo femenino en el pensamiento derridiano son los márgenes que develan la presencia de los Otros que han sido ausentes. Por consiguiente, deconstruir la escritura, la mujer y la literatura es deconstruir lo femenino

Aquí hay que distinguir entre dos formas de concebir lo femenino, de las cuales la primera consiste en hacerlo derivar de una neutralidad anterior que, de hecho, se habría señalado siempre como masculina y que, por tanto, estaría determinada *a posteriori* por lo que se supone que explica, y la segunda, en señalar como las “cualidades” tradicionalmente atribuidas a las mujeres destruye la misma operación en las que se han visto apresadas. (Bennington, Geoffrey & Derrida, Jacques. Op. cit. pp. 224-225).

Entonces, lo femenino en la estrategia de la deconstrucción posee un carácter afirmativo, porque primero da cuenta del espacio que le ha sido dado con violencia y después desdibuja los límites, mostrando que los centros se nutren de lo subordinado, y son presentes solo por lo que borran. Las “cualidades” dadas a la escritura, la mujer y a la literatura revelan la inestabilidad de las oposiciones conceptuales, puesto que el centramiento no puede entenderse y fundamentarse a sí mismo, sino que requiere del otro. Los términos del binomio se necesitan, entonces, lo excluido participa de lo que se anuncia con supremacía.

La sobrevivencia y la marca de la exclusión atraviesa de alguna forma la reflexión derridiana. Nos recuerda que los filósofos han olvidado que la filosofía se escribe y la metafísica olvidó el lugar del otro, aunque sin ese otro no es posible concebir la existencia del sí mismo. La deconstrucción es un esfuerzo inacabado por reconocer los márgenes, y por ende hace partícipe a los elementos femeninos, hallando en ellos significados diseminados, que dislocan la posición centralizada. No es una tarea fácil escapar del presencialismo, sin embargo, con el apoyo de estas tres nociones de la tradición que abrazan la contradicción, y exceden los horizontes de expectativa, consigue Derrida plantear una apertura de relación y remisión, es decir, ahora hay huellas de reenvíos entre las posiciones categoriales. Ya no es una estructura cerrada, que precise un modelo de identificación, sino que hace que sea complejo derivar a lo femenino de lo masculino.

A pesar de la disociación de la metafísica, Derrida plantea un juego de reenvíos, pues el *logos* sin la exterioridad o ausencia se desploma. Esto confirma que la racionalidad del padre *logos*, simula exclusión hacia lo femenino, es decir, la escritura, la mujer y la literatura --una forma de escritura ficcional—pero en realidad existe una filiación entre estos opuestos --masculino y femenino-- puesto que *el significante del significante* “(...) se excede y borra a sí mismo en su propia producción. En él el significado funciona como un significante desde siempre. La secundariedad que se creía poder reservar a la escritura afecta a todo significado en general, lo afecta desde siempre, vale decir desde la apertura del juego.” (Derrida, 1971, p.12). Así que, la

escritura es la presencia durante la ausencia de la voz, y los diversos estilos en la escritura de Nietzsche demuestran que no hay una figura unívoca de mujer, ya no se le sitúa en el simulacro o en la posición de verdad o no-verdad, y por su parte, la ley moral comparte condiciones de posibilidad con la literatura, *aparecen juntos, y se ven convocados el uno ante la otra*. Iniciando un juego de reenvíos que borra los límites y desdibuja los significados tranquilizadores que son privilegiados en la estructura del presencialismo.

De la misma forma, como los sofistas en el discurso antiguo carecen de lugar propio, la mujer en un primer momento fue vista a distancia de la verdad, para luego ser dotada de un poder afirmativo de vida. Movimiento que encamina a repensar la mujer en la filosofía. Solo los filósofos y políticos tienen el lugar propio, salvo Sócrates, que siempre se haya de forma neutral en los diálogos platónicos con el uso de su mayéutica que genera dudas y deudas. Marcas de deudas inagotables que continúan en el pensamiento derridiano y que hace que “(...) el texto siempre pueda permanecer a la vez abierto, expuesto e indescifrable, sin siquiera saberlo indescifrable.” (Derrida, 1981, p. 84). Textos susceptibles de trastrocamientos y continuas interpretaciones, porque la diseminación no vuelve al “en sí mismo” que se apropia del objeto. La diseminación textual no concebí algo firme a lo que aferrarse, sino que soporta la constante contradicción. Derrida con su escritura algunas veces filosófica y otras veces literaria, vigila y atraviesa lo que se protege detrás de los velos.

Por un lado, la sublimación y la simulación de la mujer, le permite concebir una línea de fuga con las distintas figuras de mujer, porque según él la mujer no cree en la castración ni en la verdad, vuelve a Nietzsche y perfila una mujer escéptica.

Por otro lado, “si para el escritor de Praga la imposibilidad de alcanzar la justicia es sinónimo de un profundo desconcierto y pesimismo, para el filósofo francés se transforma en la llave que abre las posibilidades hacia el infinito, abriendo también las fuerzas de la esperanza y de un optimismo hacia el futuro que justifica esa búsqueda ineluctable pero imposible de lo Otro.” (Altamirano, 2013, p. 8). La sensación de imposibilidad que permanece en la escritura de Kafka devela para Derrida la imposibilidad de una identidad fija de la ley, es decir, señala la narración ficcional que hay detrás del origen de toda ley, pues la literatura y la ley comparten filiación porque

cuando surge la una acontece lo otro, haciendo que ley se retarde infinitamente, aun cuando ella establece identidades, normas y leyes.

En suma, el *Phàrmakon* platónico, los estilos de Nietzsche y la experiencia de imposibilidad de la literatura de Kafka tensionan la persistencia de la voz de la razón masculina. Con ello, Derrida demuestra que los elementos marginales de la filosofía participan de las condiciones de posibilidad de esta, solo que lo indecible se ajusta en ambos opuestos a la vez y no se cierra ninguno de ellos. Lo indecible reside en la filosofía occidental, pese a que ella se niegue a reconocerlo, dado que ya en los escritos de Platón y Nietzsche sobrevénia o estaba en juego la diseminación.



WNE 2021

2. ELEMENTOS MARGINALES EN LA ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR

*Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río,
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua.
Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña a no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.*

Borges

Este capítulo tiene como objetivo identificar las marcas de los márgenes según la perspectiva del filósofo francés Derrida, en la escritura lispectoriana. Esto no significa que propone a Clarice Lispector como una deudora de ideas derridianas, sino que busca entablar preocupaciones y reflexiones comunes en ambos autores para combatir y descentralizar el discurso fonofalocéntrico, que fue expuesto en el capítulo anterior. En consecuencia, es relevante trazar un camino de lectura para encontrar elementos excluidos que son participes en la literatura de la autora Clarice Lispector. Por eso, se da inicio con un efímero encuentro entre su vida y su escritura a través de biografías y entrevistas. Seguidamente, se ahonda en tres elementos marginales: 1) la escritura desde la novela *Um Sopro De Vida*. Escenificando el encuentro de un autor¹³ y una mujer (Ángela) con la escritura. 2) la persistencia de personajes femeninos en *Laços De Família*. Mujeres que se hallan inmersas en quehaceres del hogar, la familia, pero de repente les invade un tedio, “un casi nada” que las lleva a lo insólito. 3) la condición de los seres vivientes, los animales otro(s). Mostrando el encuentro de una mujer con una cucaracha a través del acto de la mirada en la novela *A Paixão Segundo G. H.*

¹³ De aquí en adelante, al escribir autor se hace referencia a un personaje y narrador de la novela *Um sopro de vida* de la autora brasileña Clarice Lispector.

2.1 Fragmentos de ficción ¹⁴

Antes de iniciar los temas centrales del capítulo, es necesario hacer un breve contexto de la existencia y la literatura de la autora a tratar. Por esta razón, se cuenta que Clarice Lispector nació en el seno de una familia judía, por lo que su nombre hebreo era Chaya Bat Pinkhas que significa “la hija de Pinkhas”, pero tras dos años de vida (1922), ella y su familia arribaron al nordeste de Brasil, luego de huir de la revolución Bolchevique que invadió su hogar, robó la vida de su abuelo y violentó el cuerpo de su madre. Según el biógrafo Benjamín Moser, soldados rusos violaron y contagiaron la madre de Lispector de la enfermedad venera sífilis. Acontecimiento doloroso, que paulatinamente vulneró sin medida la existencia de la madre, al punto de Clarice sentirse culpable, porque en aquella época se tenía la creencia de que estar en cinta sería una posibilidad de librarse de la enfermedad, entonces nacer para Lispector era salvar la vida de su madre, pero infortunadamente ella muere en Recife, cuando Clarice era tan solo una niña de 9 años. No consiguió salvarla de la muerte, aunque sí, a dedicarle sus primeras letras e historias.

En 1937, Lispector se mudó a la ciudad de Rio de Janeiro, para convertirse en abogada de profesión y escritora por pasión. Justo en 1940, año en que muere su padre, se conoció por primera vez su literatura y particular estilo. Inicialmente, la crítica comparó su escritura con novelas de Virginia Woolf y Joyce. Clasificando su estilo como “intimista”. Sin embargo, la misma autora confesó en varias ocasiones que nunca había tenido acceso a estos estilos, y que tan solo fueron confluencias de ideas. Luego, la crítica a valorizado aspectos metafísicos y existencialistas en su escritura, como también la han tratado de hermética e incomprensible.

A arquitetura da obra de Lispector se faz na confluência de dois paradigmas estilísticos, que a narradora entretete e põe em tenção: a cena do Realismo & Naturalismo e a do Romantismo & Simbolismo. Isto significa que em sua narrativa encontram-se veios recessivos que, transformados por sua perspectiva estilística pessoal, criam um entrelaçamento significativo entre a realidade e a realidade adivinhada. Aproximando-se de uma tendência frequente em autoras como Virginia Woolf e Katherine Mansfield (...) (Helena, 1997, p. 30).

¹⁴ Como dice en una entrevista, la reconocida biógrafa Nádia Gotlib: “Acontece com ela o que acontece com Fernando Pessoa. São várias Clarices espalhadas. Clarice é o conjunto disso tudo. A Clarice pessoa pode estar em todos esses lugares – como pode não estar em nenhum”. Entrevista disponible en: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/4/18/ilustrada/10.html>.

Para aquel entonces, Clarice era una mujer de 20 años, y el acto íntimo de escribir le proporcionaba calidez familiar, tras el sentimiento de pérdida y orfandad que la embargaba. En el siguiente año, en 1944 salió al público *Perto do coração selvagem*¹⁵, obra que fue condecorada como la mejor novela con el premio Graça aranha. En 1944 se casó y se fue a vivir a Europa con un embajador brasileño, con el que años después concibe sus hijos.

En el año de 1946, publicó su novela *O lustre* y en 1949, *A cidade sitiada*. En 1960 salió a la luz del público *Laços de família*, y en 1963 inició con la escritura de romances, y cuentos infantiles, aunque solo ganó especial reconocimiento con su novela *A paixão segundo G. H.* Obra en la que retrata la sensación de miedo que petrifica a una mujer, y la condición de vulnerabilidad de una cucaracha ante la mirada humana. Posteriormente, en 1964 publicó *Legião estrangeira*. Y entre 1967 y 1973, se dedicó a escribir crónicas para *o Jornal do Brasil*, allí publicó fragmentos de su vida, en el que hasta su perro Ulisses fue alguna vez protagonista de sus historias.

En 1977 se publicó *A hora da estrela*, y finalmente, con el acontecimiento de su muerte se publicó *Um sopro de vida (pulsações)*. Obra que se compone por un tipo de pensamiento fugaz o impulsos dolorosos que padecía y plasmaba en el reverso de algunos papeles cotidianos, como sus facturas y cajetillas de cigarrillos. En *Um sopro de vida* perdura una escritura fragmentada que luego fue organizada para efectos de publicación por Olga Borelli¹⁶, mujer amiga y sombra de sus letras, que la acompañó por ocho años en su proceso de creación literaria. Caba considerar, por otra parte, que la circulación de sus textos e influencia en las universidades norteamericanas se dio tras su muerte. Puesto que, en 1977 solo había tres obras traducidas al inglés y al francés. solo a principio de los años 90 se proliferó por el mundo su literatura. También, es relevante destacar que la autora ucraniana-brasileña pintó cuadros en acuarela, y justamente, desde noviembre del 2019 toda la obra de Clarice está siendo reeditada para plasmar en la portada de los libros algunos de sus cuadros, con el motivo de celebrar el centenario de su natalicio (10 de diciembre del 2020).

Con lo dicho hasta ahora, se entreve que, a pesar de su condición de mujer, madre de dos hijos y de legado judío, Lispector fue una escritora relevante del siglo XX en Brasil y el extranjero.

¹⁵ Título que fue sugerido por su entrañable amigo Lúcio Cardoso, quien a su vez solía recomendarle lecturas y libros para su biblioteca.

¹⁶ Secretaria y auxiliar de Clarice Lispector, que le facilitaba la digitación de sus manuscritos en la máquina de escribir, dado que la mano derecha de Clarice y parte de su cuerpo vivieron grandes consecuencias tras el incendio de su cuarto por un cigarrillo encendido mientras dormía.

Clarice “(...) escrevia com o barulho da máquina doméstica funcionando, com os filhos por perto, o latido do cachorro e a interferência da cozinheira (...)” (Helena, 1997, p. 19). Ella se destacó por tener una escritura singular con la que forjó y dio a conocer poesía, romances, cuentos, dramaturgia y crónicas. Aunque, Clarice no se consideraba a si misma ni intelectual ni literata. Ella, solo era una mujer de escritura espontánea, en la que descubre el mundo de diversas formas que desbordan los horizontes esperados.

Como dice Benjamin:

O que torna tão peculiar essa teia de contradições é que Clarice Lispector não é uma figura nebulosa, conhecida a partir de fragmentos de antigos papiros. Ela morreu há mais de trinta anos. Muitas das pessoas que a conheceram bem ainda estão vivas. Foi alguém de destaque praticamente desde a adolescência, sua vida foi documentada a exausto na imprensa, e deixou uma extensa correspondência. (Moser, 2009, p. 9).

Desde una perspectiva más general, Clarice Lispector ha sido relevante en la literatura contemporánea brasileña. “(...) escritora y periodista, que se inscribe en la cultura brasileña de mediados del siglo pasado, responde tanto a un *gesto* disidente, asumido y manifiesto, que tiene su escritura como al *lugar*, a la vez reconocido y perturbador, que ocupa dentro del campo cultural”. (Governatori, 2013, p. 102). Su escritura trasmite a la cultura una forma distinta de hacer literatura. Sus creaciones exceden la lógica de la razón discursiva y por ello, comúnmente le atribuyen un estilo femenino a su escritura “(...) ela escreve como mulher, não da mulher, nem sobre a mulher, mesmo que também o faça. Para além do conteúdo de seu trabalho, seu estilo é feminino.” (Poli, 2009: p.439).

Sin embargo, fue la crítica francesa Hélène Cixous, quien denominó y resaltó por primera vez la literatura de Lispector como una “escritura femenina”. Siguiendo la crítica de las oposiciones binarias realizada por Jacques Derrida. Dado que, según ella, lo femenino desestabiliza y comunica las experiencias de los márgenes.

Si existe algo “propio” de la mujer es, paradójicamente, su capacidad para des-apropiarse sin egoísmo: cuerpo sin fin, sin “extremidad”, sin “partes” principales, si ella es una totalidad es una totalidad compuesta de partes que son totalidades, no simples objetos parciales, sino conjunto móvil y cambiante, ilimitado cosmos que Eros recorre sin descanso, inmenso espacio astral. (Cixous, 1995, p. 48).

Pues, como se ha anunciado a inicio de capítulo, se propone investigar los márgenes derridianos en la escritura de Lispector y de ahí, que los márgenes o marginados que son participes en sus historias, habitan en un pre-clímax y silencio que, posteriormente comunican al clímax, es decir, a momentos de narrativa introspectiva, que en el fluir de los pensamientos suscita la sensación de extrañamiento envolvente. Visto de esta forma, se le ha conferido un discurso femenino a su literatura, aunque esto no significa, que Clarice asume banderas con ideales feministas, sin desacreditar aquí, la resonancia de sus textos en los estudios feministas. Solo que este capítulo se interesa por una estética de los márgenes en su literatura, que versa sobre cuerpos frágiles de mujeres de clase media, pero que excede la existencia de estas.

Descubriendo así, una escritura no oportuna, que está en búsqueda de lo imposible, en desear sentir las pulsaciones de la vida. Entonces, su literatura se comenzó a divulgar y a relacionar con la idea de “escritura femenina” después de que Cixous en 1979 publicará un artículo sobre su literatura. Esta mujer francesa de origen argelino se interesó por la escritura de la brasileña, sin importar las barreras del idioma. La recepción de Clarice para Cixous fue de instinto y corazonada, en la que una mujer lee a otra mujer, y discursivamente la equipara con Kafka, Lispector es su versión mujer. Dos mujeres se encuentran y se unen para habitar por primera vez sus cuerpos, tener ojos para ellas mismas en los espejos. Lispector y Cixous son una suerte de producto colonial, ruinas precarias que resisten, curan las heridas y reviven el tejido viviente de los otros, con el acto de escribir y en ella, poder cuestionar las representaciones sociales.

2.2 La escritura en *Um Sopro De Vida*

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto- e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: ¿as palavras que digo escondem outras- quias? Talvez a diga.
Um sopro de vida (Pulsações)
Lispector (1978).

Um sopro de vida contiene un epígrafe inicial que dice: *Quero escrever movimento puro*, anunciando así, el tema de la escritura que desencadena a su paso, la cuestión de la figura del escritor y la posibilidad de creación. Temas que se relacionan con el acto de escribir y que ahora,

dan vida a esta sesión que sigue los trazos de la creación literaria de esta novela que fue iniciada en el año 1974 y se publicó en 1978, año siguiente en que muere Clarice Lispector por cáncer de ovarios. A tal efecto, la escritura de este libro es apreciada como la presencia de su ausencia en este mundo, pues el movimiento de su mano y pensamiento desapareció, pero sus letras siempre permanecerán para ser reinventadas y conquistada por sus lectores. Y justamente, como lectores de su novela buscamos acercarnos al acto de escribir a través de dos personajes: 1) autor 2) Ángela. Puesto que, escribir continuamente encamina al autor-personaje a sesiones terapéuticas, en las que crea a Ángela y reflejos de otras personas para conocer, porque consigo mismo no es suficiente, aunque no a conocer el mundo por el cauce de la sabiduría humana, sino por los márgenes o los marginados que han sido desdeñados por los habitantes del mundo, que se reconocen a sí mismos como el centro del conocimiento.

Entonces, la novela de Clarice por medio de sus dos personajes traza una transición del olvido de sí mismo a vivir intensamente, es decir, un movimiento de lo familiar a lo otro desconocido, alterante. Luego, que el autor-personaje cultiva el tedio y el silencio para sumergirse en las profundidades caóticas de su personaje Ángela. Para entender dicha transición, es preciso mostrar que la escritura de Lispector es una la réplica de la realidad dicotómica, ya que aparece una relación jerárquica entre estos dos personajes, es decir, autor (hombre) / personaje (mujer), en la medida en que el autor es un sujeto privilegiado, porque crea y narra la historia. Sin embargo, a lo largo de la misma se diluyen las fronteras entre autor/personaje, apareciendo movimiento y contradicción entre ellos. Análogamente, en la novela *A paixão segundo G. H.* (la cual se abordará en la última sesión de este capítulo) es presente la jerarquía entre mujer/animal. La mujer G. H. está inmersa en las normativas sociales, asume su subjetividad ante la existencia de la cucaracha. Pero después, la narrativa se libra de estas dicotomías, mezclando los personajes, sin que el uno prevalezca sobre el otro.

Siguiendo lo anterior, en *um sopro de vida* aparecen dos personajes; el primero es un hombre escritor, sin nombre propio que a lo largo de la novela Clarice denomina Autor. Pues, este hombre a partir de un sueño decide escribir y crear a una mujer (Ángela), es decir, a través del uso de la escritura le da vida a Ángela Pralini, mujer de 35 años que nació en Rio de Janeiro con un

soplo, aliento que la convirtió en un ser viviente, y a su vez, en el segundo personaje de la novela. La cual se desarrolla en un íntimo diálogo entre los dos personajes: 1) autor y 2) Ángela.

Eu como escritor espalho sementes. Ângela Pralini nasceu de uma semente antiga que joguei em terra dura há milênios. Para se chegar até a mim foi preciso milênios sobre a terra? Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos dela árvore? Não-- Ângela é tudo o que eu queria ser, e não fui. O que é ela? Ela é as ondas do mar. (Lispector,1978, p. 27).

La creación de la mujer surge desde atrás del pensamiento y solo se rescata en el acto de escribir, porque escribiendo consigue librarse de la carga de sí mismo para encontrar en Ángela el movimiento del error y *eu de todo o mundo*. La mujer es la mitad viva oculta e inexplorada del autor. “Ângela é a minha vertigem, Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu.” (Lispector, 1978, p. 27). Aunque, para este encuentro con lo otro requiere un olvido de sí mismo para sentir y vivir intensamente las pulsaciones de los cuerpos, las realidades diversas que han sido ignoradas por su fría y calculadora mente.

Entrando en análisis de los personajes, se encuentra que son dos personalidades muy diferentes que, entre fragmento y fragmento, paulatinamente aprenden a reconocerse en el otro. Pues, el autor en un principio es el narrador de la historia y representa el encuadramiento social e insiste en el uso de la razón y la lógica, “ela não tem medo de errar no emprego das palavras, eu não erro. (...) eu sou equilibrado e sensato. Ela está liberta do equilíbrio que para ela é desnecessário. Eu sou controlado, ela não se reprime.” (Lispector,1978 p. 40).

Mientras que Ángela, el personaje que crea el hombre escritor para el diálogo, es una mujer sin hábitos, que vive de esbozos no acabados, sin experimentar las tres dimensiones del tiempo, “(...) está continuamente sendo feita e não tem nenhum compromisso com a própria vida nem com a literatura nem com qualquer arte, ela é desproposital” (Lispector, 1978, p. 29). Se hastía de lo cotidiano, y raramente raciocina, porque “quando eu penso, estrago tudo.”. Entonces, solamente cierra sus ojos y deja fluir su intuición, siendo una mujer oblicua que dice lo que el autor no tiene coraje de aceptar y decir en su discurso.

(...) Estou em agonia: quero a mistura colorida, confusa e misteriosa da natureza. Que unidos vegetais e algas, bactérias, invertebrados, peixes, anfíbios, reptéis, aves, mamíferos concludindo o homem com os seus segredos. (...) --- Senti a pulsação da veia em meu pescoço, senti o pulso e o bater do coração e de repente reconheci que tinha um corpo. Pela

primeira vez da matéria surgiu a alma (...) o espírito possuía o corpo, o corpo latejava ao espírito. Como se estivesse fora de mim, olhei-me e vi-me. Eu era uma mulher feliz. Tão rica que nem precisava mais viver. Viva de graça. (Lispector,1978, p. 47).

Por lo que el segundo personaje de la novela (Ángela) es un mar de sentimientos y pulsaciones, que no se dejan atrapar por las definiciones del personaje-narrador (autor), porque “o mundo é sempre dos outros”. Cuando Ángela escribe sus fragmentos saltan de un tema a otro, agotando los significados convencionales. Pues, según ella, “(...) as coisas não precisam mais fazer sentido (...) não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência.” (Lispector,1978 p. 11). En cada una de sus palabras están las pulsaciones de la raza humana y de los seres vivientes, reconociendo que la vida esta mezclada, trae consigo errores. “Eu quero quebrar os limites da raça humana e tornar-me livre a ponto de grito selvagem ou “divino”.” (Lispector,1978, p. 75). Por ende, Ángela en su escritura plantea un *Eu para os outros* que disipa desde su intuición y, sobre todo, de su sensibilidad con la que logra entrar en contacto con lo misterioso y confuso de la vida. Resaltando el contacto con la vida animal, al punto de cuestionarse: por qué se mata lo que vive.

Lo cual significa que, el personaje del autor explora el interior de repente, sin previo aviso para luego poner su mirada en los otros marginados que habitan en ella, es decir, explora lo que ha sido dejado a un lado y lo que ha quedado detrás del pensamiento. “Ângela: eu sou o atrás do pensamento. Escrevo no estado de sonolência, apenas um leve contato de que estou vivendo em mim mesma e uma vida interrelacional.” (Lispector,1978, p. 70). Su escritura trabaja con ruinas que resisten al olvido, “quero que cada frase deste livro seja um clímax.” (Lispector, 1978 p. 14).

De forma que, cuando aparece Ángela en escena para dar inicio con el diálogo, la novela se torna indecible, o sea, se descentraliza el yo y la existencia del hombre autor, surgiendo un yo fragmentado que encamina hacia una alteridad “forzándolos a mirarse a sí mismos desde la alteridad que introducen discursiva y existencialmente (...)” (Saldias, 2010, p.11). La presencia de Ángela despliega un poder afirmativo en la historia, porque el estado de creación en el que se dispone el autor para darle vida a Ángela, lo saca del mundo que lo obliga a la sensatez, para inclinarse en los misterios escondidos de su pensamiento. Ella subvierte el pensamiento lógicamente estructurado del hombre.

Autor: quando eu escrevo, misturo uma tinta a outra, e nasce uma nova cor (...) o principal a que eu quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de

assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim. Voar baixo para não esquecer o chão. Voar alto e selvagemente para soltar as minhas grandes asas. (Lispector, 1978, p. 70).

En consecuencia, el acto de escribir descentraliza la noción de autor, y hace que la creación sea un momento de emancipación del yo “(...) tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna (...) na hora de pintar ou escrever sou anônima, meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou.” (Lispector, 1973: p. 22). Proponiendo así Lispector, una paradoja en la que borra al autor y al mismo tiempo, lo hace presente. Puesto que, no usa su nombre propio, sino que proyecta su realidad de escritora en la figura ficcional del autor masculino que, al mismo tiempo, él proyecta su opuesto de ser en su personaje Ángela.

Como dice el autor:

Ângela parte da linguagem á existência. Ela não existiria se não houvesse palavras. Se sou um escritor há muito tempo, só posso dizer quanto mais se escreve mais difícil é escrever (...) uma coisa é certa e é inútil tentar modificar: é que Ângela herdou de mim o desejo de escrever e de pintar (...) quanto menos estilo se tiver, mais pura sai a nua palavra. Tenho necessidade, na minha solidão de confiar em alguém e por isso fiz Ângela nascer: quero manter diálogo com ela. (Lispector, 1978, p. 83).

Con la creación de estos dos personajes de su novela (1. Autor 2. Ángela), la escritura de Lispector está llena de inquietudes que conmueven a los lectores, dado que es posible hallar líneas de fuga en la que las palabras se entrecruzan con experiencias vitales e irreductibles. Esto significa que su escritura no opta por intentar entender la vida, sino por encontrar múltiples caminos que circundan lo humano y su mundo. Creando un puente entre la capacidad de reflexión y la necesidad de contar momentos que deambulan sin mayor cuidado por el hombre. Reflexiones inacabadas de las ruinas y de los márgenes, que hacen que su escritura no se deje atrapar y resumir, por el contrario, desborde todas las clasificaciones. Pues, pese a las clasificaciones de los críticos que le han concebido introspección y existencialismo, Clarice rechazaba ser considerada una intelectual, y en ocasiones, asumió que su literatura se despojaba de cualquier “estilo”, hasta “el estilo, incluso propio, (...) dado que es un obstáculo que debe ser superado.” (Lispector, 2010:33). Debido a ello, a través del acto de escribir repiensa la estructura dicotómica de occidente, porque su escritura y personajes femeninos continúan e insisten “Cuando el pensamiento deja de pensar” (Cixous, 1995, p.158).

Como expresa la narradora-personaje de su novela *Água viva*:

Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou em um estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. (Lispector, 1973, p.6).

Experiencias desde atrás del pensamiento que son difíciles de plasmar en un papel, pero que solo llegan a nosotros los lectores por medio del proceso de escritura de Clarice Lispector. La escritura lispectoriana procede de un estado de extrañamiento que envuelve a las palabras y se multiplican tras el desarrollo de interpretación de sus receptores. La brasileña crea personajes y travesías algunas veces existenciales, pero con un sutil sentido poético que enseña a mirar el mundo desde otro lugar, tal vez vertiginoso ante lo otro que es diferente. “(...) cuando dice o muestra lo excluido, lo no contado, y cuando sus palabras ensanchan nuestra visión de los géneros literarios e, incluso de nuestra visión del mundo.” (Pola, 2013. p. 21).

En el acto de escribir permanece la capacidad de reinventarse, porque cada intento de personajes e historias son un nuevo comienzo. “Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever” (Lispector, 1973, p.15). Por tanto, escribir para Lispector es volver a comenzar y así, volver a vivir. Una noción vitalista y a su vez, de los márgenes atraviesa el acto de escribir, es decir, la autora considera con especial sentido toda condición de los seres vivos. Y en virtud de lo cual, altera el modo de representar lo que ha sido marginado, haciéndolos protagonistas de su literatura, todos aquellos que han sobrevivido con dolor y cicatrices en los márgenes, ahora son presentes en su escritura. Como nos dicen Cabanilles, A., & de la Pola, A. L. (2013) en el artículo: Límites, fracasos y lenguajes. Reflexiones sobre huevos y gallinas.

Lo que no se puede decir afecta a la escritura e indica una dirección, la de situarse en los límites, la de crear una tensión o un esfuerzo que amplía sus posibilidades. Lo que no se ha dicho afecta a la historia y al dominio de un determinado lenguaje, y tiene una finalidad muy clara: decir y representar lo excluido, mostrar la herida. (Caballines & Pola, 2013, p. 23).

Los marginados que no han podido hablar en voz alta (mujeres), y los otros marginados que fueron instrumentalizados por la ausencia de pensamiento e inmediatez de la voz (animales), son resignificados conforme al movimiento de las manos de una mujer, que construye historias para vivir y ser libre. Sin embargo, este acto íntimo de escribir trasgrede las diferencias culturalmente aceptadas, otorgando nuevas posibilidades para entender todo aquello que ha sido excluido.

Lo cual significa que dentro de la creación literaria de Clarice Lispector, lo femenino en los márgenes afecta a su escritura, y por eso, *Um sopro de vida* se presenta con una escritura fragmentada que desarticula el yo, “la voz pura de la conciencia” para dar paso a muchos otros con la sensibilidad de la mirada. Muchos otros que son las diversas referencias a personajes femeninos, a huevos, a gallinas y demás animales, siendo formas de representar lo postergado, y darles un nuevo comienzo con el enfoque de la mirada que paraliza el tiempo que degrada a la materia, a lo vivo.

El acto de ver es inefable y a veces lo que se ve también es inefable. Y así es cierta forma de pensar-sentir a la que llamaré “libertad”, sólo por darle un nombre. La libertad en sí como acto de percepción- no tiene forma. (Lispector, 2003, 94).

Un pensar-sentir que libera, y esparce los límites entre la realidad y la ficción, tornándose terrenos movedizos que Clarice Lispector trasmite a sus lectores con la creación de sus personajes. Como el particular caso de Ángela, la mujer que fue creada por un hombre a partir de una escritura fragmentada, porque esta novela puede ser leída de forma no lineal, presenta múltiples escrituras, estilos y redes de encadenación.

Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela. A minha própria vida tem enredo verdadeiro. Seria a história da casca de uma árvore e não da árvore. Um amontoado de fatos em que só a sensação é que explicaria. Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos (...) (Lispector, 1978, p. 19).

En *Um sopro de vida*, los fragmentos no son portadores de un sentido último, y el movimiento de la pintura del cuadro de Ángela titulado “sem sentido” se mezcla con el movimiento de la escritura del autor. Como también, “En *Água viva* (...) No existe, aparentemente y según la crítica, tema principal. El texto presenta como una serie de fragmentos desordenados producto de los procesos mentales del a veces narrador o narradora, que forman un paralelismo con el carácter escindido del lenguaje/género de este (...)” (Lamarque, 2013, p. 131). Deshaciendo con ello, las fronteras entre lo figurativo y lo abstracto, en el que lo abstracto hace parte de lo figurativo, solo que es una realidad difícil de ser percibida.

2.3 La presencia de personajes femeninos en *Laços De Família*

En el comienzo de este capítulo, se dio cuenta de un primer elemento marginal derridiano- - la escritura-- que persiste en la creación literaria de Clarice Lispector, anunciando que existe una

“escritura diseminada” que hace participes a los márgenes en sus textos, especialmente hallando dentro de su novela póstuma: *Um Sopro De Vida*, que el acto de escribir disloca la ilusión del sujeto puro y pleno. Sus personajes se olvidan de sí mismos para vivir intensamente, saliendo en escena un pensar-sentir que nuestra autora denomina tan solo para darle un nombre, libertad. Para lo que continua en esta sesión, se hace ahínco en la constante presencia de personajes femeninos en la escritura de Lispector. Recorremos las marcas y voces de algunas mujeres en su libro de cuentos *Laços de família*¹⁷, visualizando y haciendo referencia en una transición de la mujer en lo cotidiano, es decir, sumida en el cuidado del hogar y la familia¹⁸, con miedo e inseguridad, a ser la mujer que nunca fue, que no conocía, “Não quero ser somente eu mesma. Quero também ser o que eu não sou” (Lispector, 1977, p. 48.). Planteándose así, una emancipación femenina que busca más que entender la vida, explorarla a partir de su otro, su inversa.

Lispector en *Laços de família*, muestra personajes femeninos presos dentro de sí mismos, enclaustrados en un pequeño mundo angustiante en el que lo cotidiano es “a tragédia do tédio da repetição”, pero poco a poco desde sus pensamientos, desde una interiorización, los personajes construyen escapatorias, modos de suspender aquella repetición de lo cotidiano para dar paso a la sorpresa, lo inesperado. Como dice Rosana Governatori en su artículo titulado: Identidad y escritura en crónicas de mujeres latinoamericanas: Clarice Lispector

Esta *vacilación* entre persona pública y yo privado, entre revelaciones íntimas y registros de hechos cotidianos, es lo que advertimos cuando decidimos trabajar a Clarice Lispector. (Governatori, 2013, p. 105).

En tal caso, esta sesión del capítulo analiza determinadas situaciones en que las mujeres protagonistas se hallan inmersas en quehaceres del hogar, pero de repente les invade un tedio, “un casi nada” que las lleva a una sensación de extrañamiento. Dibujando así, en *Laços de família* una transición de lo cotidiano a lo insólito conforme a la existencia de mujeres, ancianas, adolescentes que en sus historias reproducen un lenguaje sensible que se nutre de la existencia de los otros que también, habían sido olvidados y marginados por la historia institucional.

¹⁷ Libro que solo cuenta con tres protagonistas masculinos: “O crime do professor de matemática”, “Começos da fortuna” y “o jantar”.

¹⁸ En el siglo XX se problematizó la crisis que atravesaba la familia. La familia como la primera institución de la cultura y la sociedad, en la que se asume roles y poderes patriarcales que vulnera la existencia femenina.

Clarice Lispector con su escritura y creación de personajes marginales, recupera huellas borradas “(...) recupera así una realidad perdida y rompe con una existencia masificada. La narradora hace atravesar las apariencias de lo cotidiano, se viste para disfrazar la mentira que lo sostiene. Redescubre los múltiples sentidos que el gesto humano más elemental posee, contra la hipocresía que reduce este gesto a la caricatura de lo que el debería ser.” (Jozef, 2015, p. 2). Sus cuentos y literatura exploran el museo de lo cotidiano, mostrando que contiene quiebres, fisuras que ayudan a resignificar la realidad homogeneizada y estructurada de sus personajes, es decir, justo en medio de lo cotidiano y en espacios reducidos como la cocina, un cuarto de la casa, las mujeres se distancian de sí mismas, aconteciendo desde su interior un vértigo que les hace ver el mundo desde otra óptica. Debido a lo cual, el tedio de la cotidianidad que suelen vivir sus personajes femeninos provoca experiencias de alteridad que desbordan las fronteras entre lo familiar y lo desconocido.

Ángela fue la primera de una serie de personajes femeninos que se abordan en este capítulo. Ella en las primeras escenas de *Um sopro de vida* se asoma con abismos de silencio por su condición de mujer, pero poco a poco Lispector le otorga voz y vida en la narración de la novela. Ángela es la figura de mujer que enseña su habilidad de ponerse en el vacío “(...) Eu sou uma atriz para mim. Eu finjo que sou uma determinada pessoa mas na realidade não sou nada” (Lispector, p. 37) Floreciendo una mezcla de miedo y desafío, que no tiene un compromiso con la vida, ni con la literatura. Continuamente se hace y se renueva en los otros, porque es una mujer libre que quiere más que entender la vida.

Antes de dar paso al análisis de los personajes femeninos de la narrativa cuentística de *Laços de familia*, es conveniente contar que dicho libro fue publicado por primera vez en el año 1960 y se compone de trece cuentos que giran en torno a situaciones cotidianas de las relaciones familiares. De los cuales solo haremos ahínco en seis de ellos, que son narrados en tercera persona: 1) devaneio e embriaguez duma rapariga 2) amor 3) a imitação da rosa 4) feliz aniversário 5) a menor mulher do mundo, y 6) preciosidade (conto para Mafalda). El filósofo y crítico literario Benedito Nunes clasifica los cuentos de este libro según la tensión de conflicto y los distintos sentimientos que experimenten los protagonistas de las historias, es decir, que en las letras de la

autora aparece y persiste un carácter dramático y existencial en el que el odio, el miedo, la culpa, la ira, y el amor ayudan a realizar catarsis¹⁹.

En el cuento titulado “devaneio e embriaguez duma rapariga”, aparece la figura de María Quitéria²⁰. Personaje que finge ser una mujer delicada ante las reuniones sociales. Aunque, “(...) embriagada na praça tiradentes, embriagada, mas com o marido ao lado a garanti-la (...)” (Lispector, 2009, p.8). La figura de una mujer con las manos lastimadas, pero que hace sensible bajo el estado de la embriaguez.

En “amor”, está la presencia de una mujer que se llama Ana, que ha construido “un destino de mujer”, es decir, una ama de casa al cuidado de su esposo e hijos. Mujer feliz en el cauce de sus días, sin embargo, un día cualquiera cuando estaba de regreso de hacer compras, mientras estaba en el bus camino a casa, capta su atención y se queda mirando a un hombre ciego que masticaba chicle.

“Então ela viu: o cego mascava chicletes (...) um homem cego mascava chicletes. Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar—O coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão.” (Lispector, 2009, p.12). Le impactó tanto aquel hombre que masticaba chicle en la oscuridad, que Ana siente piedad, se conmueve ante la ausencia de visión del hombre ciego.

En medio de lo cotidiano, cuando nada acontece surge en ella “una bondade extremadamente dolorosa” “(...) seu coração se apertava um pouco em espanto.” (Lispector, 2009, p. 26). Después de aquel acontecimiento, tras posar su mirada en la existencia del hombre ciego, su alrededor se volvió un extraño malestar que le permitió descubrir la vida desde otra perspectiva, que la hacía pertenecer al lado fuerte del mundo. “A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta da casa.” (Lispector, 2009, p. 35).

¹⁹ La palabra proviene del griego *κάθαρσις* (kátharsis), que significa ‘purga’, ‘purificación’. El concepto fue planteado por **Aristóteles** en su *Poética*. Asumiéndola como la facultad de lograr que el espectador liberara sus más bajas pasiones a través de la experiencia estética de la representación teatral.

²⁰ María Quitéria de Jesus fue una mujer relevante en la historia de la independencia del Brasil. Se cuenta que ella se enfrentó a soldados portugués, vistiéndose y haciéndose pasar por hombre con el nombre de soldado Medeiros.

En “a imitação da rosa” aparece Laura, una mujer que de vez en cuando era olvidada por su marido Armando, pero ella también se había olvidado de sí misma, al punto en que el cansancio físico por todos los deberes del hogar fueran su única sensación de paz. “(...) Laura olhou-se ao espelho: e ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas.” (Lispector, 2009, p. 47).

Hasta que llego un día en que ella y su marido debían asistir a una cena con sus amigos Carlota e João, pareja de casados también. Entonces, Laura debía arreglarse para la ocasión, vestirse con discreción y bajo las prescripciones del comportamiento femenino, pero de repente, nuevamente en lo cotidiano, sus ojos contemplan, y se sorprenden con la belleza y perfección de unas rosas. Lispector conjuga lo cotidiano con la fuerza de la mirada, para plantear una transgresión, un vértigo interior en Laura, en el que se fusionan los sentimientos de culpa, miedo, y dependencia.

Assim como o tempo cronológico parece escoar-se na passagem do dia e na enumeração das tarefas de Laura, há um tempo psicológico que se repete lento como se fosse o leite em que se deposita o passado reprimido, agora também aprisionado pelo presente, embora de certo modo determinando-o. Cria-se, assim, um conflito entre estas duas durações, do que resulta tornar-se cada vez mais clara a presença ainda atuante de um evento do passado que, na verdade, não passou. Um trabalho muito hábil no nível do texto faz com que deste “passado” se destaquem suas ruínas que, como alegorias, fazem “falar” a outra (ou as outras Lauras) reprimida pela história, pela máscara social da modesta dona-de-casa. (Helena, 1997, p. 46).

Las rosas ante sus ojos alteran la imagen de la protagonista y ella pasa a ser una mujer autónoma y libre, que no se priva de algo que tanto le gusta (las rosas). El encuentro con las rosas son el quiebre por un momento de su agitada realidad, posándose en ella diversos pensamientos, haciéndose una mujer con curiosidad. La narrativa del cuento poco a poco dibuja lo que las rosas le inspiran a esta mujer, pues al principio tenía la intención de regalar las rosas a su amiga Carlota, mujer análoga a su marido, es decir, mujer activa e independiente. Laura no puede confrontar a Armando, pero desea regalar las rosas porque “A uma coisa bonita faltava o gesto de dar. Nunca se devia ficar com uma coisa bonita, assim, como que guardava dentro do silêncio perfeito do coração.” (Lispector, 2009, p. 66). No obstante, ella se dejó tentar por la perfección y decide seguir el cauce de su deseo, siendo la primera vez en que algo le pertenece, Laura se queda con las rosas, después de enfrentarse con su inseguridad constante.

En el cuento “feliz aniversario” sale la figura de Ana, una mujer anciana de 89 años que la muerte es su único misterio. Su familia se reúne cada año para festejarle su cumpleaños, fingen no haber roto los lazos de fraternidad entre ellos. Sin embargo, solo se encuentran por obligación y no por amor, para compartir el pastel de cumpleaños y hacer menos infeliz a la mujer. La mujer anciana siente y ve la hipocresía de su familia, no es feliz, por el contrario, se enerva ante un año más de vida.

“(…) O punho mudo e severo sobre a mesa dizia para infeliz nora que sem remédio amava talvez pela última vez; é preciso que se saiba, é preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta.” (Lispector, 2009, p. 92). Este cuento de forma breve refleja la ironía de la existencia, la familia se reúne para celebrar la vida en sintonía de felicidad, pero solo la señora Ana experimenta infelicidad y amargura.

En “a menor mulher do mundo”, aparece pequena flor, una mujer africana de cuarenta y cinco centímetros en estado de embarazo. Una mujer de una pequenez sorprendente, “Nem os ensinamentos dos sábios da Índia são tão raros. Nem o homem mais rico do mundo já pôs olhos sobre tanta estranha graça. Ali estava uma mulher que a gulodice do mais fino sonho jamais pudera imaginar.” (Lispector, 2009, p. 103).

Ella fue denominada por un explorador francés como la mujer más pequeña del mundo a través de las noticias y periódicos. Pequeña flor, despierta en otras mujeres que ven su fotografía distintas sensaciones y emociones. La primera mujer siente aflicción. La segunda señora al ver la foto de la pequeña siente una gran ternura, aunque “uma bondade perigosa”. Una niña de cinco años queda espantada y expresa: “A desgraça não tem limites”. Otra mujer siente piedad por la pequeña mujer africana, mientras que un niño le cuenta a su madre que quiere hacer a pequeña flor su juguete, tenerla cerca con la cruel necesidad del amor “E o número de vezes em que mataremos por amor. Então olho para o filho esperto como se olhasse para um perigoso estranho.” (Lispector, 2009, p. 103).

Panorama de reacciones que intentan no ser insensibles con la pequeña mujer. Aunque, es más el embargo de malestar y perturbación por parte de estas mujeres que conocen el extraño acontecimiento, que un amor desbordado y sin refinamiento, como el que experimenta pequeña

flor por el hombre francés, “(...) e amor é nao ser comido, amor é achar bonita uma bota, amor é gostar da cor rara de homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha. Pequena flor piscava de amor, e riu quente, pequena, grávida, quente.” (Lispector, 2009, p. 105).

En “preciosidade (conto para Mafalda)” Clarice Lispector presenta a una chica de 15 años sumida en la monotonía de sus días de adolescencia, yendo de su casa al colegio con el corazón latiendo de miedo, “o vento da manhã violentando a janela e o rosto até que os lábios ficavam duros, gelados. Então, ela sorria. Como se sorrir fosse em si um objetivo. Tudo isso aconteceria se tivesse a sorte de “ninguém” olhar para ela”. (Lispector, 2009, p. 115).

Las miradas, sentirse mirada por los demás la hace sentirse en peligro. Por tal motivo, cada mañana camino al colegio es una nueva, “batalha das ruas”. Empero, una de esas mañanas camino a clases, profundando en sus pensamientos aprende a ser valiente-, aunque con cierta melancolía y extrañamiento de soledad, ¡“(...) estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar, nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo!” (Lispector, 2009, p. 133).

2.4 La condición de los seres vivientes en *A Paixão Segundo G. H.*

Esta última parte refiere al tercer y último elemento marginal derridiano, que es presente en la escritura de Clarice Lispector, es decir, ahonda en la condición de los seres vivientes, específicamente en los animales.

Como dice la mujer de *Um sopro de vida*:

O cão é um bicho misterioso porque ele quase que pensa, sem falar. Que sente tudo menos a noção do futuro. O cavalo, a menos que seja alado tem seu mistério resolvido em nobreza e o tigre é um grau mais misterioso do que o cão porque seu jeito é mais primitivo ainda. (Lispector, 1978, p. 57).

Los animales cobran movimiento y fuerza en la literatura de Lispector, proyectando una escritura alterante que convoca en el lector un especial sentimiento hacia lo otro que ha sido excluido, ideándose así un ser para lo otro. Entonces, la condición de los seres vivientes en la literatura de nuestra autora rompe con cualquier idea antropocéntrica o logocéntrica. La autora repiensa la domesticación de la vida por una de las especies que se siente y se cree superior por el uso de la facultad de hablar. En ese orden de ideas, esta sesión busca analizar el encuentro de una

mujer anónima (porque solo aparece en la novela con dos iniciales, sin identificar un nombre propio) con una cucaracha a través del acto de la mirada en la novela *A paixão segundo G. H.*

El romance *A paixão segundo G. H.* fue publicado por primera vez en el año de 1964. En la novela aparecen dos personajes, trátase primero de una mujer escultora, que Clarice denomina como G. H., mujer que vive en la ciudad de Rio de Janeiro en un apartamento. A lo largo de la historia, cuando la mujer G. H. se dispone a revisar el cuarto de la empleada, que ya no trabajaba más para ella, aparece el segundo personaje, sale en escena una cucaracha, animal antiguo que ha sobrevivido de hogar en hogar. La mujer explorando cada rincón del cuarto de su casa, se topa con el asqueroso animal que la pone nerviosa, y petrificada, pero tras un encuentro de miradas entre ellas, resalta una reconquista de la vida, dado que G. H. asume su naturaleza animal en un espacio tan cotidiano como un cuarto desconocido de su casa. Por lo tanto, Lispector con el uso de la sensibilidad de la mirada en su historia, logra desarticular la dicotomía entre lo humano y lo inhumano, o sea, ver el otro y verse en el otro desconfigura las fronteras, y negación de lo que es diferente, dando inicio así en su escritura un “eu para os outros”.

La historia inicia con una mujer (G. H.) sola en su casa tomando café. Hecho que refleja nuevamente que la producción clariceana hace uso del anonimato en la medida en que bautiza a su personaje-narradora solo con las iniciales (G. H.), sin anunciar un nombre propio y por ende firma. Como la misma brasileña cuenta en *Revelación de un mundo* “(...) ya trabajé en prensa como profesional, sin firmar. Al firmar, sin embargo, me vuelvo automáticamente más personal. Y siento un poco como si estuviera vendiendo mi alma.” (Lispector, 2004, p. 16).

Seguidamente, se encuentra que su creación literaria parte de situaciones de soledad y cotidianidad, siendo “(...) capaz de mostrar el misterio, la poesía, la revelación de lo sagrado, de la nada, del infierno y el paraíso (...) dentro de la vida doméstica, la vida en apariencia más cotidiana e insignificante.” (Nina, 2017, p.67). Pues, su protagonista se dispone a limpiar y poner en orden el cuarto de su empleada, porque ordenar es darles forma a las cosas que desconoce. Asimismo, se observa en el romance una relación jerárquica entre los dos personajes: mujer (humano)- cucaracha (animal), pero después dicha relación se torna contradictoria, e indecible con el encuentro de las miradas, “(...) meus olhos grandes são infinitamente interrogativos ao

mesmo tempo em que parecem pedir alguma coisa e meus lábios estão sempre entreabertos como se fica diante de uma surpresa (...)” (Lispector, 1973, p. 87).

Con el encuentro de miradas entre la mujer y la cucaracha brota la capacidad para el otro en la novela. Despojándose G. H. del “yo” que petrifica y construye un muro ante los otros seres vivientes, o sea, la mujer deja de pensar solo desde el dominio de la razón humana. “O que os outros recebem de mim reflète-se então de volta para mim (...)” (Lispector, 1964, p. 29). Y con ello, sobresale el rostro del otro, capta la vida que hay en ese cuerpo viscoso, porque ver a los ojos es ser invadidos por las experiencias y palabras de los muchos otros que le rodean. “(...) não quero ser mias eu!! Mas eu me grudo a mim e inextricavelmente forma-se uma tessitura de vida.” (Lispector, 1973, p. 12).

En las primeras páginas de la novela, la protagonista se cuestiona por sentir miedo a no pertenecer a un sistema, a tener su vida en desorganización, mientras se dispone a limpiar el cuarto de su empleada de Janair (mujer que era invisible a los ojos de G.H.). y en cuanto entra a dicho espacio, aparece ante sus ojos un mural oculto en el cuarto de servicio. Siluetas de los cuerpos resaltan a sus ojos, figuras desnudas de un hombre, una mujer y un perro. La figura desnuda de este último no causa mayor curiosidad en la mujer, ya que lo primario ha sido catalogado siempre a los animales.

Nenhuma figura tinha ligação com a outra, e as três não formavam um grupo: cada figura olhava para a frente, como se nunca estivesse olhando para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém. (Lispector, 1964, p. 44).

Las tres figuras son sueltas, frías e indiferentes entre ellas, sin existir armonía, tan solo es un mural que representa el grupo de los seres vivientes. Al igual, que el cuarto es un espacio muerto sin un punto para denominar comienzo o como final, pues en aquellas cuatro paredes la mujer se horroriza tras hallar una vieja cucaracha en el armario. Al principio ella siente miedo, repulsión de miradas y deseo de matarla.

Viva e olhando para mim. Desviei rapidamente os olhos, em repulsa violenta. Ainda faltava, então, um golpe final. Um golpe a mais? Eu não a olhava, mas me repetia que um golpe ainda me era necessário –repetia-o lentamente como se cada repetição tivesse por finalidade dar uma ordem de comando as batidas de meu coração, as batidas que eram espaçadas demais como uma dor, da qual eu não sentisse o sofrimento. (Lispector, 1964, p. 64).

Es tanto el sentimiento de angustia que la mujer en silencio cierra sus ojos y queda petrificada en el suelo perdiéndose en sus pensamientos, hasta que siente que es mirada por la vida, es decir, G.H. vive una experiencia de extrañeza frente al animal, “É um silêncio de barata que olha. O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas. As coisas sabem tanto as coisas que a isto (...) a isto chamarei de perdão, se eu quiser me salvar no plano humano. É o perdió em si. Perdão é um atributo da matéria viva.” (Lispector, 1964: p.77).

De forma que, con la presencia de la cucaracha, específicamente, cuando la mujer descubre que el núcleo de la vida que tanto le asusta (cucaracha), ahora la mira a los ojos, “(...) diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano e de que não somo humanos (...) é que o inumano e o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente.” (Lispector, 1964: p. 81).

Con la presencia de la cucaracha, la narrativa de la novela se torna indecible, se disloca la jerarquía entre la mujer y el animal. A pesar de que G. H. intenta comerse la cucaracha, ¿el amor se lleva a la boca? Finalmente la devuelve, la vomita. Esta escena aproxima a la condición de los seres vivientes, sin importar genero alguno, tan solo cultiva la vida, porque el mundo de G.H. no es humano, sino que también participa de lo inhumano. Surgiendo un extrañamiento del “sí mismo”, porque de repente crece un desmedido amor por la cucaracha en la mujer, que la lleva a reconocerse en ella, es decir, G. H. reconoce lo animal que habita en ella, siendo la persona que nunca fue. Y así, lo humano y lo animal permanecen en un mismo espacio y tiempo. Se desplaza el mundo ensimismado, dando paso a un entrecrucé entre su pensamiento y sensibilidad. Y, por tanto, suspende la crueldad y distanciamiento horrorizado con que miraba a la cucaracha y otras vidas misteriosas que un día se ausentaron por su indiferencia y superioridad humana.

Ahora bien, el acto de la mirada en la escritura de Lispector subvierte el “yo” de la mujer y la expulsa al caos de los otros. “A minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava de “eu” que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria. Seria necessária uma horda de baratas para fazer um ponto ligeiramente sensível no mundo—no entanto uma única barata, apenas pela sua atenção-vida, essa única barata e o mundo.” (Lispector, 1964: p.148). Lo cual significa que el encuentro de miradas discurre en un “eu para os outros”, vivencias sin apropiación, ni sentimientos utilitaristas. La mujer comprende que su historia no

comienza con su nacimiento, sino que comienza muchas veces con el nacimiento de los otros, en tanto que:

Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características (...) quem se atinge pela despersonalização reconhecera o outro sub qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro e achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres (...) (Lispector, 1964, p. 210).

Palabras y características vivas que le otorgan una metamorfosis inacabada en la que pierde todo lo que era, abandona y desintegra las estructuradas dadas por la lógica para darle nueva forma a la vida humanizada, “Saindo do meu mundo e entrando no mundo”. Luego que, saber y conocer la verdad es asesinar su alma aventurera. “(...) a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu sonho.” (Lispector, 1964, p. 16). Y como resultado de la transición de sentir miedo a amor por la cucaracha, se gesta una mujer valiente que lucha desesperadamente por la vida.

Como dice:

Vou perder o resto do medo do mau-gosto, vou começar meu exercício de coragem, viver não é coragem, saber que se vive é a coragem- (...) é que nos olhos sorridentes havia um silêncio como só vi em lagos, e como só ouvi no silêncio mesmo (Lispector, 1964, p. 25).

Luego del extraño acontecimiento que experimenta en un espacio de cuatro paredes y en compañía de un animal sucio. Para G.H. todo está vivo y hecho de lo mismo, y, por consiguiente, logra librarse del ojo que ha normado y homogenizado su existencia. “Um olho vigiava a minha vida. A esse olho, ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já, havia perdido as minhas origens.” (Lispector, 1964, p. 30).

Renace como un ave rapiña que se entrega al mundo, que no desea discernir lo bueno y lo malo, pierde la sistematización que la obligaba siempre a hallar una verdad fija. La mujer con su don femenino piensa ahora con las manos y el movimiento de su cuerpo. Dado que, H. G. “(...) sem urgência tinha o prazer de ser feminina, ser feminina também me foi um dom. Só tive a facilidade dos dons, e não o espanto das vocações – (...)” (Lispector, 1964, p. 31).

Este capítulo dio cuenta a partir de tres elementos marginales: 1) la escritura 2) la mujer 3) la condición de los animales, que la ficción y la realidad en la escritura de Lispector no se presentan como opuestas y contradictorias, por el contrario, ellas complementan y ensanchan las posibilidades de creación. El mundo estructurado se torna múltiple e inestable, despertando nuevas realidades en lo cotidiano, haciendo que la ficción renueve el mundo ensimismado, y centrando su mirada sutilmente en lo otro marginalizado. Transfigurando la identidad fija en advenimiento de la alteridad.

Clarice Lispector le da un giro a la narrativa tradicional brasileña, porque su escritura se presenta como una célula propulsora de una pluralidad de mundos.

Nadie escribe como Clarice Lispector. Y ella no escribe como nadie. Solamente su estilo merecería un ensayo especial. Es una llave verbal distinta (...) un ámbito estilístico singular cargado de misterio y sugestión. Una vez imbuido de esa atmosfera todo lector sentirá el mismo encanto sombrío que sentí. (Lins, 1963, p. 44).

Misterio y sugestión que hace que su literatura no sea excluyente, ni tampoco posea propiedades puras, es decir, se mezcla y se confunde el pensar y el sentir en sus letras. Apareciendo así, un mundo de las pulsaciones, que afirma el cuerpo en tanto que el acto de escribir es vivir para Lispector. “Escribe para la vida y desde la entraña misma de la vida para poder trascenderla. La confianza en el poder de la escritura no solo hecha con palabras, sino también con el cuerpo (...)” (Governatori, 2013, p.108). Sus historias y narradores-personajes muestran que lo verdadero contiene contradicciones, un constante movimiento que invalida las jerarquías y las identidades fijas.

En la primera sesión titulada: “la escritura en *Um sopro de vida*”, el acto de escribir combate la soledad y resignifica la figura del autor porque se disuelve la jerarquía entre autor/ personaje. Por ende, con la escritura se problematiza las relaciones de poder, el rol social del hombre y la mujer. Persistiendo una sensibilidad que enseña a ver el mundo diferente, o sea, el autor con Angela aprender a no saber, sus pensamientos se vuelven un sentir que circula con gran velocidad en su cuerpo de energía creadora que contiene un “eu global”. Transgrediendo así, las barreras que comúnmente han normado a la sociedad. A través de la escritura los personajes exploran dimensiones íntimas, y movimientos que se pasean por la piel como un soplo de vida que fluye entre las olas del mar.

En la segunda sesión titulada: “la presencia de personajes femeninos en *Laços de família*”, se resalta la emancipación femenina, puesto que lo femenino en los márgenes tiene un poder afirmativo que descentraliza el “yo”. Los cuentos se componen de una réplica de la realidad, y a su vez, de una visión creativa del mundo. Esto significa que, en estos seis cuentos, hallamos dos momentos persistentes que señalan un pre-clímax (tradicción) y un clímax (trasgresión) que se articulan con el proceder deconstructivo en tanto que, en medio del tedio y silencio de lo cotidiano, Lispector conduce a estos personajes a lo insólito, o sea, ocurre de repente en las historias, un temblor de las categorizaciones y definiciones de los límites comúnmente aceptados en la sociedad. Las vidas aparentemente solidas de las familias, y mujeres protagonistas, ahora se tornan movedizas e inestables, con la intensidad de la mirada y el misterio de los objetos.

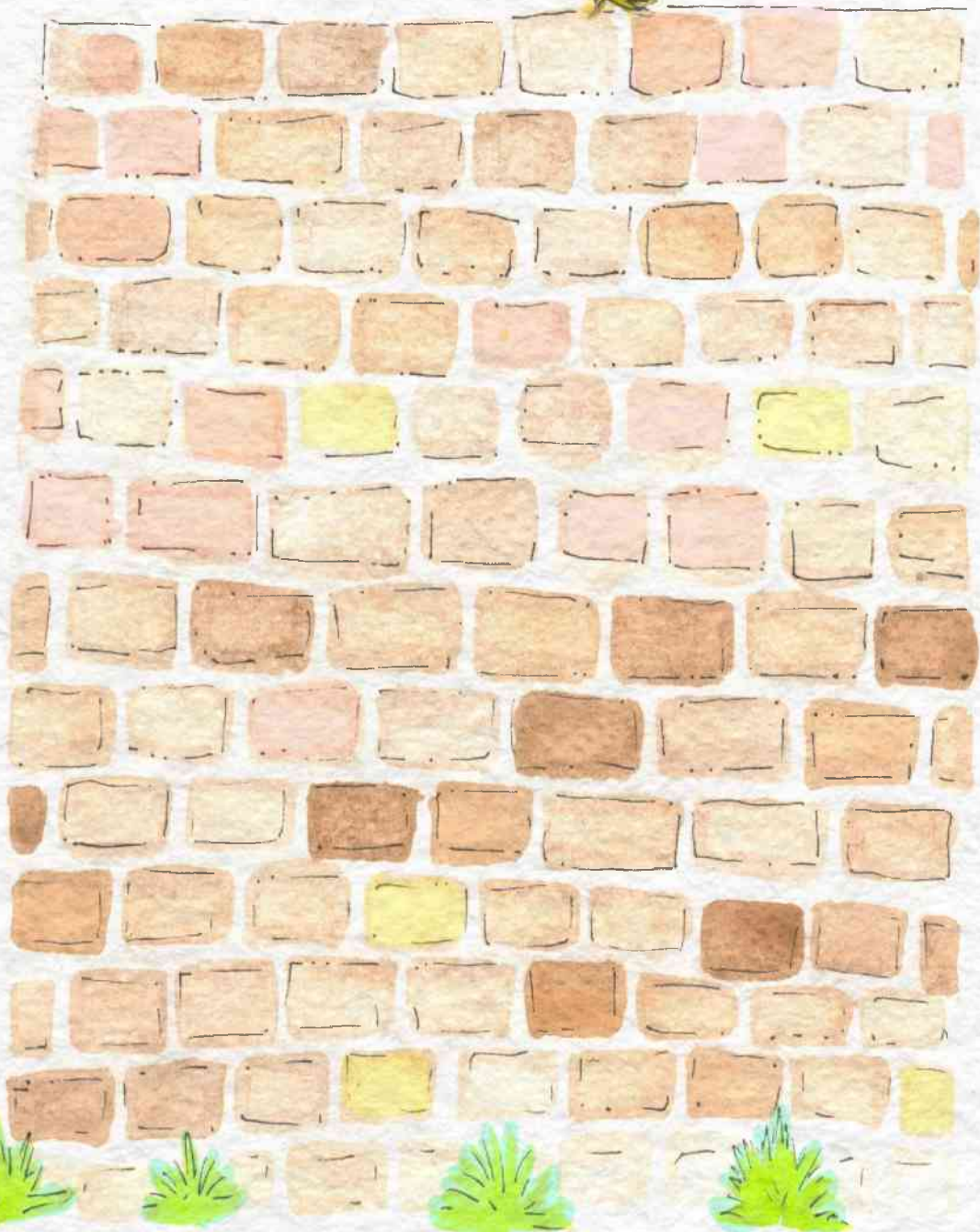
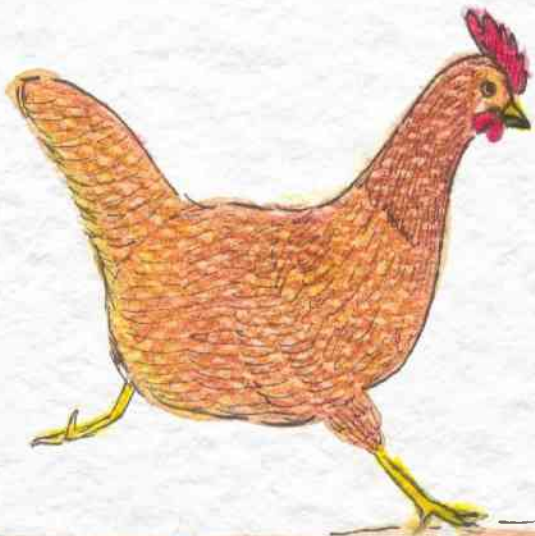
En la tercera sesión titulada: “la condición de los seres vivientes en *A Paixão Segundo G. H.*”, vemos que con la presencia de la cucaracha la narrativa de la novela se torna indecible, se disloca la jerarquía entre la mujer y el animal para aproximarse a la condición de los seres vivientes. A través del acto de la mirada la deshumanización es dolorosa, ya que el humano no reconoce las demás especies vivas, porque solo se reconoce en el rostro de otro hombre, “Mas a vida é dividida em qualidades e espécies, e a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata; e que uma mulher, na hora do amor por um homem, essa mulher está vivendo a sua própria espécie.” (Lispector, 1964, p. 204). No obstante, entre la sal de las lágrimas y la sal del mar, G. H. se libra de su moralidad, sin miedo al delirio y al error de la materia vida en movimiento. “(...) ser humano não deveria ser um ideal para o homem que é fatalmente humano, ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva, obedecendo por liberdade ao caminho do que é vivo, sou humana.” (Lispector, 1964, p. 150).

Mostrando la mujer que la vida del mundo no es solo humana, “(...) e eu não quero perder a minha humanidade! Ah, perdê-la dói, meu amor, como largar um corpo ainda vivo e que se recusa a morrer como os pedaços cortados de uma lagartixa.” (Lispector, 1964, p. 172). La vida son semillas que se proliferan sin palabras y gruesos conceptos, en la que la humanidad es sensibilización especial de vivir con y para los otros. Puesto que “O que existe bate em ondas fortes”, reconociendo que la cucaracha es vida y que los errores llevan a pensar que la verdad solo ha destruido la humanización. Lispector en sus letras y personajes presenta una crítica a la

sensibilidad del hombre, pues se ha tornado indiferente, tras la exigencia del uso puro del pensamiento, es decir, la autora brasileña no buscaba entender lo que escribía porque el pensamiento es grotesco y excluyente. Y por ello, hay que ultrapasarlo y pertenecer a lo desconocido, a lo inhumano para sensibilizar la tesitura de la vida, “Quero o inhumano dentro da pessoa; não, não é perigoso, pois de qualquer modo a pessoa é humana, não é preciso lutar por isso: querer ser humano me soa bonito demais.” (Lispector, 1964, p.189).

Finalmente, la presencia de animales, personajes femeninos en la ficción lispectoriana permite configurar su escritura con trazos de la alteridad. La autoría, lo femenino, la condición de los seres vivientes, suscitan situaciones inestables del extrañamiento del “sí mismo”, y el “yo”. Este capítulo recorrió del afán de los días al extrañamiento absoluto y a la íntima e inesperada riqueza de lo cotidiano.

La escritura de Lispector con la participación de los márgenes desplaza la estructura de lo cotidiano para ir al encuentro de los otros, de los opuestos. “(...) o que não sou eu, eu sou. Todo estará em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior –é tão maior que em relação ao humano, não tem sentido.” (Lispector, 1964, p. 216).



3. UNA ESCRITURA DE MUJER DISEMINADA

Si Kafka fuera una mujer; si Rilke fuera una escritora brasileña judía nacida en Ucrania; si Rimbaud hubiera sido una madre y hubiera llegado a cumplir cincuenta años; si Heidegger hubiera sido capaz de dejar de ser alemán.

Cixous (1995).

Este capítulo tiene como objetivo condensar los temas centrales de esta investigación: literatura, escritura y mujer, a través de un análisis de los cuentos: 1) uma galinha. 2) o ovo e a galinha 3) uma história de tanto amor. Dado que, estos cuentos nos permiten establecer el lazo entre la filosofía derridiana y la literatura lispectoriana siguiendo los rastros de los márgenes ya problematizados en el capítulo dos, titulado: “los márgenes en la escritura de Clarice Lispector”. Proponiendo así, a partir de la lectura de estos tres cuentos, una literatura que encarna la escritura diseminada de lo femenino, puesto que Lispector, al igual que el gesto doble de la deconstrucción, vuelve a los excluidos históricamente y los hace protagonistas de sus historias, hallando en ellos un poder afirmativo. Con el acto de escribir, Clarice deconstruye las fronteras entre pensamiento y sentimiento, proliferando las semillas de los seres vivientes en tierras movedizas del caótico cosmos.

3.1 “Uma galinha”

“Uma galinha” (1960) pertenece a la serie de breves relatos de *Laços de família*. En este cuento aparece la narradora, la gallina siendo el personaje principal, la cocinera y, por último, una familia que se compone por una niña, una mujer y su esposo dueño de la casa. Como se puede ver, ningún personaje posee nombre propio, estrategia constante en la escritura de Lispector.

Como dice Borges Filho:

O efeito de sentido produzido por essa estratégia é um efeito de generalidade, isto é, não importa, individualmente, a caracterização das personagens. São personagens encontráveis em qualquer parte do mundo. (Borges Filho, 2013, p. 123).

Así pues, las experiencias de sus personajes son un reflejo de olvidarse de sí mismo, salir de la sofocante realidad humana para luego vivir intensamente. De forma que, olvidarse de sí mismo y vivir intensamente es la tesis central que encamina a hallar una escritura diseminada en

la literatura de Lispector, así como a partir de ella se realiza un análisis topográfico del cuento en el que se evidencia un pre-clímax en la cocina y un clímax²¹ en el tejado del vecindario. Espacios en los que habitan las acciones, los sentimientos de la protagonista y al mismo tiempo, le dan forma al presente análisis.

3.1.1 Pre-clímax en la cocina

En sus primeras líneas el cuento anuncia la existencia de una gallina en la cocina, planeada para ser el almuerzo del día.

Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela. Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra. Nunca se adivinharia nela um anseio. (Lispector, 2009, p. 20).

En tal sentido, se asoma por primera vez la sensibilidad de la mirada en la historia narrada, pues mientras no haya contacto visual entre ellos, la vida y movimiento del otro (gallina) se petrifica. La mirada, en este caso resalta de forma general la fría utilidad que el humano le ha dado a los animales, es decir, tras la poca empatía e indiferencia de la familia hacia la gallina, Lispector puede estar denunciando cómo el ser humano despoja a los animales de su vitalidad debido a su supremacía falocéntrica, o simplemente, la escritora está vertiendo un poco de la realidad cotidiana en sus letras. Hechos que normativizan la escasa sensibilidad del señor dueño de la casa como el silencio de la madre y esposa.

Según el cauce del cuento, el destino de la gallina será la muerte, ella es un ser que vive solamente para el servicio de la familia. No obstante, prevalece la figura de la gallina- mujer como margen o marginada que continúa siendo juzgada por el ojo patriarcal de la familia. Primero, la gallina como un objeto de consumo que va a saciar el hambre de los humanos, y luego, como se puede ver en líneas siguientes, surge el retrato de la gallina como objeto sexual de reproducción.

(...) ninguém tem a capacidade de as resgatar do que as condena. A galinha de “Uma galinha”, depois de um momento de grandeza, depois de um momento de enleio com o homem, volta a ser uma galinha igual a tantas outras, uma galinha esquecida, e a tal facto não será alheia a escolha do artigo indefinido para o título do conto. (Pereira, 2013, p. 217).

²¹ Instante de libertad, descentralización, y momento de lucidez del personaje. “Ação crescente” como le denomina Fábio Lucas en su artículo: Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea.

3.1.2 El efímero clímax en el tejado

En el segundo párrafo, el cuento inicia una línea de fuga, o quiebre de la situación inicial, es decir, del tiempo de lo cotidiano en el que la gallina es carente de expresión e impulso.

Foi, pois, uma surpresa quando a viram abrir as asas de curto vôo, inchar o peito e, em dois ou três lances, alcançar a murada do terraço. Um instante ainda vacilou — o tempo da cozinheira dar um grito — e em breve estava no terraço do vizinho, de onde, em outro vôo desajeitado, alcançou um telhado. Lá ficou em adorno deslocado, hesitando ora num, ora noutra pé. (Lispector, 2009, p.20).

Entonces, la gallina se torna una mujer, en tanto que ella simboliza la angustia de las mujeres atrapadas en la infelicidad causada por sus maridos y sus hogares. La historia dibuja sutilmente, una gallina-mujer atrapada en la cocina, que se rehúsa a ser la comida de domingo. Y por ello, intenta ser libre y continuar con vida.

Sozinha no mundo, sem pai nem mãe, ela corria, arfava, muda, concentrada. Às vezes, na fuga, pairava ofegante num beirai de telhado e enquanto o rapaz galgava outros com dificuldade tinha tempo de se refazer por um momento. E então parecia tão livre! (Lispector, 2009, p.20).

De forma que, se destaca el ímpetu de sus patas, para realizar la osadía de la huida por el tejado del vecindario. Y justamente, el acontecimiento de la huida echa a perder la utilidad con la que ella es vista por los miembros de la familia. La gallina huye y retrasa su destino, aunque haya más gallinas que ocupen su lugar. El animal se libra del yugo y la quietud que padecía en la cocina, para disponerse a dar saltos por los tejados de las casas y correr con prisa para sobrevivir. Sobrevivir es ahora el destino de la gallina.

3.1.3 De vuelta al pre-clímax de la cocina

“Uma galinha” transita entre el movimiento de la lucha y la muerte de las relaciones de poder. La autora compara los géneros, específicamente nombra al gallo y a su cresta:

Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. (Lispector, 2009, p.20).

Planteándose, que la gallina vive una libertad distinta y a distancia que la del gallo, a pesar de que ambos se relacionan por compartir la misma especie, no implica necesariamente una

igualdad en la clasificación de géneros. El gallo es el macho y, por tanto, posee características fuertes, aunque el cuento demuestre que la gallina también cuenta con unas fuertes patas, ella es doblemente subordinada por: 1) la humanidad 2) el gallo.

La gallina de forma poco inteligente se detiene para “gozar de su fuga”, para vivir un instante de libertad íntima que luego, la pone en desventaja y nuevamente, cae en manos del hombre. Su libertad es postergada por la mano de fuerza sin medida del jefe de familia. En un abrir y cerrar de ojos, en largo silencio la gallina vuelve al piso del pre-clímax, y al mismo tiempo, el almuerzo de la familia vivió, se agitó y luchó por sobrevivir. Pero, regresó a su estado de cautiverio. Como ya se sabe, el fin último de la gallina es saciar el hambre de la familia y ser puesta en la mesa de almuerzo de domingo. Aunque de repente, su muerte se posterga con el acontecimiento del huevo. En un principio el nacimiento del huevo salva su vida. Por lo tanto, la gallina despierta otro interés en los seres humanos, cuando en medio de su minimizada y frágil existencia pone un huevo sobre la mesa, es así, como se vuelve doblemente útil: 1) su capacidad de reproducción 2) su cuerpo emplumado.

El tema de la maternidad le da un giro a la historia o mejor, a la vida de la gallina, pues la convierte en digna de vida, “A galinha tornara-se a rainha da casa. Todos, menos ela, o sabiam” (Lispector, 1998, p.21). Y el jefe de la casa entre sorpresa y arrepentimiento, expresa: "E dizer que a obriguei a correr naquele estado!" (Lispector, 2009, p.21).

Con una fácil y a priori maternidad, la gallina abriga a su huevo. La niña de la casa le pide a su madre no matar la gallina en nombre del bien de la familia, ¿será qué la hija defiende la vida? ¿siente que están condenando a muerte a un ser sintiente?

Nunca ninguém acariciou uma cabeça de galinha. O pai afinal decidiu-se com certa brusquidão:

— Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerei galinha na minha vida!

— Eu também! jurou a menina com ardor. A mãe, cansada, deu de ombros. (Lispector, 2009, p.20).

Es claro que la maternidad conmueve y suspende la indiferencia de la familia. Pero, es conveniente decir que, en medio de esta escena, es decir, cuando la joven parturienta está con su hijo rodeada de las miradas de la niña y el padre, Lispector precisa la ausencia de sentimientos del animal. Por lo que, la gallina ante el acontecimiento del huevo no sabe ni siente nada. “Esquentando

seu filho, esta não era nem suave nem arisca, nem alegre, nem triste, não era nada, era uma galinha. O que no sugería nenhum sentimento especial” (Lispector, 2009, p.21). La maternidad aflora sentimientos en los humanos, pero la gallina es inconstante, simplemente continúa respirando apática y dando grandes saltos en la cocina.

Tras poner el huevo, la familia sublima de forma etérea la existencia de la gallina, porque el animal es considerado como “un adorno mal ubicado” que finalmente matan, “Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos”. Allí, la narrativa alude a la violencia con la que es tratada la gallina, entonces ella en paralelo a la condición femenina, visibiliza los patrones falocéntricos que excluyen y matan a las mujeres en occidente.

Bajo esta lógica, Lispector deconstruye un juego de poder que sustenta la sociedad actual, la autora en su proceso de creación desaprende y desdibuja el discurso tradicional. Esto no significa que Lispector humanice a la gallina “Não humanizo bicho porque é uma ofensa-- há de respeitar-lhe a natureza-- eu é que me animalizo” (Lispector, 2009, p.49). Por el contrario, la brasileña reconoce un pensamiento animal, que para Derrida si fuese posible la existencia de tal pensamiento, sería como el estruendoso silencio de la poesía, de la que se distancia siempre la filosofía. Por eso, la escritura de Lispector se hace sensible a todo instinto y forma de vida, porque sacude el “yo” antropocéntrico para animalizarlo y con ello, sus personajes no plantean límites entre lo animal y lo humano, sino que develan el rostro del otro en mí, el otro animal. En el estilo de la escritura de “uma galinha” sobreviene un proceso de “deshumanización” en tanto que se distancia de la cultura insensible, que reniega de su desnudez, inconciencia e instintos vitales de vida.



3.2 “O ovo e a galinha”

“O ovo e a galinha” (1964) hace parte de un libro llamado: *Legião Estrangeira*. Algunos cuentos de esta primera publicación fueron republicados en el libro: *Felicidade Clandestina* (1971). Este cuento es comúnmente referido al enigma y misterio, dado que, con él, Clarice Lispector participó en el año de 1975 en un congreso mundial de brujería, realizado en la ciudad de Bogotá, Colombia.

Alguém vai ler agora em espanhol um texto que eu escrevi, uma espécie de conto chamado “O ovo e a galinha”, que é misterioso mesmo para mim e tem sua simbologia secreta porque, se vocês tentarem apenas raciocinar, tudo o que vai ser dito escapará ao entendimento. Se uma dúzia de ouvintes sentir o meu texto, já me darei por satisfeita. (Felinto, 1992, p.7).

La brasileña participó en este evento con el encanto y brujería de su escritura. Estilo que invita a sus oyentes y lectores a sentir el mundo, a develar el huevo, en tanto que este ha sido el objeto oculto del cuerpo de la gallina. La historia del cuento asume el valor estético y sentido de origen que se le atribuye al huevo, pero en últimas, enseña que el huevo siempre está relacionado con el cuerpo torpe y débil de la gallina. En concordancia a ello, “O ovo e a galinha” es categorizado como místico porque aglutina realidades aparentemente incongruentes. Asimismo, como modos de “olhar” que desafían la necesidad del hombre de otorgar orden, y cualidades a todo lo existente. El cuento ha sido referenciado por algunos críticos como “tratado poético sobre o olhar” por José Miguel Wisnik o definido como “meditação” por Benedito Nunes. Dicho en otras palabras, la escritura de Lispector recorre el miedo a la carencia en un mundo desorganizado, o mundo diseminado que posibilita nuevas combinaciones y en esa medida, su literatura descubre la grandeza en los márgenes. La grandeza y coraje de una gallina y de una mujer en la cocina.

La escritura es vida para Lispector, y a partir, de ella invita a ver el movimiento del mundo de forma distinta, sin miradas planas o superfluas. Por ello, la cuestión de la mirada es recurrente en su escritura, y recobra gran relevancia en este cuento, asimismo como los límites del lenguaje, pues, se visualiza una narración intimista en la que la mujer-narradora tras un largo silencio, finalmente comunica el misterio de ser de la gallina.

Como expresa Governatori:

Los cuentos comunican la inquietud, la observación, la búsqueda, la zozobra de una decisión, la soledad, la confusa mezcla entre extrañamiento y adaptación al entorno, el desconcierto, la mirada y el silencio como formas de traspasar el lenguaje oral. (Governatori, 2013, p. 109).

Para dar inicio al análisis de este cuento, se pide cerrar los ojos y quedarse con lo instantáneamente vivido, bien sea algo exterior o interior. Ya que, el análisis toma forma bajo esta dicotomía que facilita señalar los tipos de vivencias que fluctúan y crecen en la narrativa, es decir, se hace ahínco en experiencias introspectivas y en momentos exteriores que comunican las paradojas o trampas de la consciencia antropocéntrica. Dichos momentos visualizan con destreza a la narradora-personaje en un espacio, acción y tiempo determinado. Lo instantáneamente observado y lo instantáneamente imaginado o pensado, le otorgan vida a este universo clariceano que cuestiona irónicamente el en sí mismo y el alma de la gallina.

3.2.1 Una mirada introspectiva

El cuento “O ovo e a galinha” nace en el espacio habitual y cotidiano que se le ha atribuido a la mujer, “De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo” (Lispector, 1977, p. 81).

Las ramas del cuento crecen exponencialmente entre enunciados cortos y contradictorios. Frases que esbozan la figura de un huevo y paulatinamente, aproxima a un instante fenomenológico, en el que la mujer narradora está frente a un huevo, mirándolo, hasta que el tiempo se detiene y el huevo se mantiene ante sus ojos, adormeciéndola, mientras se narra lo instantáneamente introspectivo, o sea, tras la figura del huevo se narran otras historias en el cuento.

En las letras del cuento, se calca un mundo desorganizado de frases provocativas y paradójicas “(...) pontos de fuga e paradoxo de um processo de escrita em que a linguagem rebelde de Clarice Lispector flagra o real e seus fantasmas.” (Helena, 1997, p. 21). En ellas se dibujan otras historias que fluctúan en el pensamiento de la mujer, y que poco a poco, se analizan en esta sesión con el fin de encontrar la diseminación del huevo y la gallina. La diseminación en este caso es la presencia de rastros de otros en el fluir del pensamiento en cuanto la mujer posa su mirada en el huevo. A partir de estos cuatro elementos: la mujer, el pensamiento, la mirada y el huevo, se extiende una larga narración intimista, que inicia con la gestación oculta del huevo en el cuerpo de la gallina.

— Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri; tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo. (Lispector, 1977, p. 81).

La narradora se torna gallina, “Imediatamente após, o narrador em primeira pessoa assume a narrativa, submetido a um estado emocional análogo ao descrito para a galinha: De repente olho o ovo na cozinha e só vejo nele a comida. Não o reconheço, e meu coração bate” (Lucas, 1987, p. 58). Nuevamente se halla la figura de la mujer-gallina, que continúa mirando y reflexionando sobre el huevo. Sin embargo, se plantea una bifurcación entre pensar y ver, porque “Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. — Olhar é o necessário instrumento que, depois de usados, jogarei fora” (Lispector, 1977, p. 81). En ese instante no hay pensamiento, solo está el huevo y el ojo humano. Lo cual significa que la mirada en Lispector posterga el pensamiento calculador del hombre. A través del acto de la mirada se reconoce que no existe el “en sí mismo” y satiriza la frase célebre de Descartes “pienso, luego existo”, que Lispector presenta como: “existo, logo sei”. El hombre con su potencial de pensamiento anhela encontrar la verdad, pero Lispector en su escritura deja ver que busca vivir intensamente la vida. Y así, la narradora que se torna mujer-gallina, no busca entender el huevo.

Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não o quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. — Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. (Lispector, 1977, p. 81).

Ver el huevo es ver la potencia de vida. Empero, tras cada objeto hay trazos de otros, una mutación de experiencias. Y así, la mujer asocia la vida del huevo con el movimiento del mundo, “Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo, o ovo é obvio” (Lispector, 1977, p. 81). En la figura del huevo está el principio, y su referencia prehistórica, pero esta característica del huevo, también Lispector la usa con la figura de la gallina, es decir, la gallina como una idea de origen y comienzo, que, por ejemplo, aparece en el cuento analizado en la primera sesión, titulado: “uma galinha”; (...)— era uma cabeça de galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos.” (Lispector, 1998, p.20).

O ovo não existe mais. Como a luz da estrela já morta, o ovo propriamente dito não existe mais. — Você é perfeito, ovo. Você é branco. — A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez. (Lispector, 1977, p. 81).

El huevo pasa a ser otra forma, se ve lo que es por un instante, porque dentro de poco, pasa a otro cuerpo, otra forma de vida. No hay una estructura clara en la narración del cuento, ni hay una exposición articulada a simple vista. Con cada nueva frase el cuento recomienza.

Daí que a sugestão de que o ovo nunca se “mantem no presente”, de que “no próprio instante de ser ver ovo ele é a lembrança de um ovo”, apareça como indicativo do caráter esquivo do ovo. É que um dos muitos modos de o “ovo” tem de escapar da narradora é se afugentado em outro tempo, passado ou futuro. Ironicamente, é essa mobilidade do ovo no tempo que prende a narradora ao presente. (Gonçalves, 2016, p. 72).

El huevo es exteriorización, pero también es el alma y pasado de la gallina. El acto de mirar el huevo desencadena múltiples escenas dentro del cuento.

Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. — No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. — Só vê o ovo quem já o tiver visto. — Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. — Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. (Lispector, 1977, p. 81).

Se plantea el huevo como el alma de la gallina, aunque también, equipara el huevo con dios y el mundo. La figura ovalada, blanca y perfecta del huevo, remonta a tres milenios atrás, y al mismo tiempo, posibilita ver una gallina en potencia. La figura ovalada desafía la temporalidad, lleva al pasado y a una promesa, porque “ovo visto, ovo perdido”. Entre tanto, ver es dejarse sorprender por la vida. No se busca entender el huevo, sino dejarse sorprender por todo lo que implica el huevo. El acto de mirar recorre la metamorfosis del huevo y la gallina. Y por ello, el título del cuento: “O ovo e a galinha” reconoce la existencial relacional de estos dos.

Este cuento versa de un lado, sobre la imposibilidad de ver el huevo, “Quanto ao corpo da galinha, o corpo da galinha é a maior prova de que o ovo não existe. Basta olhar para a galinha para se tornar óbvio que o ovo é impossível de existir” (Lispector, 1977, p. 82). Del otro lado, muestra la incapacidad de la razón en tanto que no existe el en sí mismo y es ausente el deseo de dividir en etapas, y conocer quien fue primero si el huevo o la gallina. Para Lispector el uno implica el otro, trastoca la seriedad del acertijo, y sale en evidencia el sentido de humor lispectoriano. Pues, el sacrificio y destino de la gallina es el huevo, solamente que ella no lo sabe.

E a galinha? O ovo é o grande sacrifício da galinha. O ovo é a cruz que a galinha carrega na vida. O ovo é o sonho inatingível da galinha. A galinha ama o ovo. Ela não sabe que existe o ovo. Se soubesse que tem em si mesma um ovo, ela se salvaria? Se soubesse que

tem em si mesma o ovo, perderia o estado de galinha. Ser uma galinha é a sobrevivência da galinha. Sobreviver é a salvação. (Lispector, 1977, p. 82).

Cuando el cuento empieza a hablar de la gallina, aun así, continúa hablando del huevo, se entiende que hablar de la gallina siempre va a implicar hablar del huevo. Se piensa en el huevo de la gallina mientras la mujer-gallina observa la figura del huevo sobre la mesa de la cocina. El cuerpo emplumado de la gallina es para la travesía del huevo, o sea, cargar al huevo. Su destino es él y este mismo, la salva de la muerte. Situación similar al cuento “uma galinha” en la que el acontecimiento del huevo posterga su muerte. Se sabe del huevo por la gallina, pero ella no sabe del huevo, no sabe sobre sí misma. La autora describe al huevo como revolucionario y a la gallina como miope, características aparentemente irreconciliables, que su escritura excede con el sacrificio y crisis de la identidad.

Em determinado momento da evolução da narrativa, temos uma crise de identidade que se manifesta numa profunda divisão interior da personalidade, na relação sujeito-objeto na mente, na separação de pensamento e ação, e do ser e da imagem (a grande problemática do espelho, tão nítida em alguns trabalhos de Clarice Lispector). O tema da personagem em busca de Si mesma (Pirandello) assinala uma das constantes da ficção contemporânea. A busca heroica toma o sentido de exílio, de tal modo que aprofundar-se nela é distanciar-se da redenção. (Lucas, 1987, p. 49).

La pérdida de atributos, identidad, nombres y demás representaciones son frecuentes en el estilo de escritura lispectoriana. La imposibilidad de trazar límites no autoriza escena final ni orden cronológico en su narrativa, y en tal sentido, no se da por acabada la exposición del tema o interpretación.

Signos e sintagmas entram em relação com os outros em estado de aparente desarmonia lógica, pois penetram como parcelas de um discurso monológico dentro de um texto estranho, passando, a seguir, a compor um espaço semântico de polivalência generalizada, em que cada parte dialoga com o todo a fim de significar um entrave linguístico e uma dificuldade filosófica. O conjunto forma um tapete de elementos alternados, a saber, provérbios (elementos conotados) e ditos (elementos não conotados). (Lucas, 1987, p. 56).

En este texto, hay constantes descubrimientos y peligros, que no solamente mezclan la narradora con el personaje, o, asume el mundo y el yo como agentes de la vida que experimentan la emoción de la gallina, y el valor estético del huevo, sino que, en medio del silencio de las palabras

escritas, Lispector evoca distintas formas de mirar y amar, pues, el cuento cuestiona el amor, la emoción que, según ella, requiere de cuerpos en movimiento.

A um certo modo de olhar, a um jeito de dar a mão, nós nos reconhecemos e a isto chamamos de amor. E então não é necessário o disfarce: embora não se fale, também não se mente, embora não se diga a 4 verdade, também não é mais necessário dissimular. Amor é quando é concedido participar um pouco mais. Poucos querem o amor, porque o amor é a grande desilusão de tudo o mais. E poucos suportam perder todas as outras ilusões. Há os que se voluntariam para o amor, pensando que o amor enriquecerá a vida pessoal. É o contrário: amor é finalmente a pobreza. Amor é não ter. Inclusive amor é a desilusão do que se pensava que era amor. E não é prêmio, por isso não envaidece, amor não é prêmio, é uma condição concedida exclusivamente para aqueles que, sem ele, corromperiam o ovo com a dor pessoal. (Lispector, 1977, p. 84).

Conforme se venía exponiendo sobre “O ovo e a galinha” no se halla una idea enteramente definida, la historia comienza muchas veces. Así como la autora declara en *Um sopro de vida*, que ella no comenzó con su nacimiento y que simplemente nada comienza, porque de forma irónica con el nacimiento de los dinosaurios se da el nacimiento del ser humano. Siendo constante, la crítica a la consciencia antropocéntrica que desarrolla una mirada no flexible, es decir, plegada sobre sí misma.

3.2.2 Un mundo exterior

Como se dio cuenta, el primer párrafo del cuento ubica al lector en un instante de exterioridad. La historia inicia y se desarrolla en una cocina con una mujer que mira a un huevo. Una mujer en un espacio reducido, recién levantada con la disposición de preparar el desayuno para sus hijos.

Os ovos estalam na frigideira, e mergulhada no sonho preparo o café da manhã. Sem nenhum senso da realidade, grito pelas crianças que brotam de várias camas, arrastam cadeiras e comem, e o trabalho do dia amanhecido começa, gritado e rido e comido, clara e gema, alegria entre brigas, dia que é o nosso sal e nós somos o sal do dia, viver é extremamente tolerável, viver ocupa e distrai, viver faz rir. (Lispector, 1977, p. 84).

La tarea de cocinar el primer alimento del día se suspende tras un sentimiento de pereza, o simplemente, por una mirada capciosa que la lleva a construir pensamientos y conjeturas a cerca del huevo y posteriormente de la gallina. Antes de romper el huevo en la sartén, crecen reflexiones e imágenes que ultrapasan la lógica convencional de la narrativa de un cuento.

La exteriorización del huevo es su cascara, a través de ella está ahí, dispuesto a darse, a ser conocido por el ojo humano, así como es conocido el mundo. La mirada devela lo que podría ser el huevo, pero las líneas del cuento versan sobre la imposibilidad de ver el huevo, porque el huevo por sí mismo no existe, necesita del cuerpo emplumado de la gallina para trascender en el tiempo.

La narración introspectiva vuelve al espacio de la cocina de la siguiente forma:

De repente olho o ovo na cozinha e só vejo nele a comida. Não o reconheço, e meu coração bate. A metamorfose está se fazendo em mim: começo a não poder mais enxergar o ovo. Fora de cada ovo particular, fora de cada ovo que se come, o ovo não existe. Já não consigo mais crer num ovo. Estou cada vez mais sem força de acreditar, estou morrendo, adeus, olhei demais um ovo e ele foi me adormecendo (...) pego mais um ovo na cozinha, quebro-lhe casca e forma. E a partir deste instante exato nunca existiu um ovo. É absolutamente indispensável que eu seja uma ocupada e uma distraída. (Lispector, 1977, p. 83).

El huevo nunca se pierde de vista, el huevo insiste y vuelve con la gallina y también con los agentes (personajes secundarios). Muestra una mujer que profundiza con el acto de mirar en un huevo. Pero, luego manifiesta que quien se sumerge en un huevo y ve más allá de lo superficial, simplemente está con gran hambre. Hasta que al final el huevo acaba con el hambre de los hijos de la mujer-narradora.



3.3 “Uma história de tanto amor”

Este cuento fue publicado por primera vez en el año de 1968 en el *Jornal do Brasil*. Luego en 1971 fue incluido en el libro de cuentos titulado: *Felicidade Clandestina*. Constantemente a esta historia le asignan una parodia de la inocencia, porque la niña protagonista desconoce el fatal destino de las gallinas y profesa un desmedido amor por este animal. Sin embargo, su mundo es influenciado por su madre y asume con total convicción que comer la gallina es la mejor forma de tenerla cerca y hacerla parte de ella. Clarice Lispector, en esta creación literaria presenta una breve metamorfosis del amor, en tanto que el estado de desconocimiento de la niña acrecienta y desborda el sentimiento de amor por los animales. La niña es caracterizada como conocedora intuitiva de las gallinas, con excepcionales capacidades para amar, solo que en cuanto su cuerpo crece, la pequeña desarrolla la lógica calculadora y la mirada grotesca adulta con la que entiende las miserias y grandezas de la vida. Este cuento declara la metamorfosis del amor por las gallinas. Y así, el dolor y sufrimiento por las gallinas desaparece hasta que aprende a incorporar el otro en ella.

3.3.1 una metamorfosis del amor

Este cuento se sitúa en la vida cotidiana, puesto que narra la existencia de una niña que vive en el estado de Minas Gerais, y que desde algún rincón del campo observa las gallinas. La niña conoce el alma y los deseos más íntimos de sus gallinas. Adicional a ello, el narrador presenta la historia con el clásico inicio de cuentos “Era una vez²²”

Era uma vez uma menina que observava tanto as galinhas que lhes conhecia a alma e os anseios íntimos. A galinha é ansiosa, enquanto o galo tem angústia quase humana: falta-lhe um amor verdadeiro naquele seu harém, e ainda mais tem que vigiar a noite toda para não perder a primeira das mais longínquas claridades e cantar o mais sonoro possível. (Lispector, 1985, p.51)

Pero, seguidamente con el acto de la mirada la narrativa conduce al encuentro de los otros, es decir, la hospitalaria relación de la niña con sus dos gallinas: 1) pedrina 2) petronilha. Animales por los que se preocupa y cuida con gran amor como si fueran parte de su familia. De ahí, es

²² Cuando Lispector era una niña solía escribir sus historias con “Era una vez” pero nunca tuvieron éxito, dando paso a una metodología del fracaso en su literatura.

importante resaltar que la autora dota y describe a la niña como *conhecedora intuitiva de galinhas*, porque ubica con pericia de enfermera lo que padece sus gallinas y busca con astucia algún remedio para evitarles “contagios misteriosos”.

e vinha o inferno de tentar abrir o bico das galinhas para administrar-lhes o que as curaria de serem galinhas. A menina ainda não tinha entendido que os homens não podem ser curados de serem homens e as galinhas de serem galinhas: tanto o homem como a galinha têm misérias e grandeza (a da galinha é a de pôr um ovo branco de forma perfeita) inerentes à própria espécie. (Lispector, 1985, p.51)

Por lo que, lo inherente a la especie de la gallina es el huevo. Reiteradamente aparece la figura del huevo como la misera y grandeza de la gallina. Por más amor a sus gallinas, la niña no puede cambiar el destino de las gallinas de ser gallinas. Aunque, en medio de su gran inocencia y amor desinteresado, precipita el fatal destino de sus gallinas. Se preocupa tanto por el bienestar de ellas, que “Outro inferno de dificuldade era quando a menina achava Pedrina e Petronilha magras debaixo das penas arrepiadas, apesar de comerem o dia inteiro. A menina não entendera que engordá-las seria apressar-lhes um destino na mesa. E recomeçava o trabalho mais difícil: o de abrir-lhes o bico” (Lispector, 1985, p.52).

Alimentar y engordar sus gallinas, significa a la vista de su familia incrementar el deseo de matarlas y satisfacer el hambre. Por eso, un día cuando la niña sale de paseo lejos de casa, su familia aprovecha para matar y comer a Petronilha. Su papá fue quien más disfruto comer de la carne de la gallina. Tras este doloroso acontecimiento, la madre de la niña busca consolarla con: “Quando a gente come bichos, os bichos ficam mais parecidos com a gente, estando assim dentro de nós. Daqui de casa só nós duas é que não temos Petronilha dentro de nós. É uma pena” (Lispector, 1985, p.53).

La niña posee una gran capacidad de amor, amor sin esperar reciprocidad, pues, las gallinas no tienen la facultad sentimental de corresponder el amor y preocupación que ella les ofrece. Posteriormente, a la fatídica noticia de saber que no puede ver más a Petronilha, descubre que su otra gallina Pedrina, la frágil, se haya en el patio de la casa moribunda, temblando, por lo que ella se aviva por abrirla con un paño oscuro y llevarla a un gran horno de ladrillos.

Todos lhe avisaram que estava apressando a morte de Pedrina, mas a menina era obstinada e pôs mesmo Pedrina toda enrolada em cima dos tijolos quentes. Quando na manhã do dia

seguinte Pedrina amanheceu dura de tão morta, a menina só então, entre lágrimas intermináveis, se convenceu de que apressara a morte do ser querido. (Lispector, 1985, p.53).

La pequeña solo quiso proteger del frio a la gallina, pero lo que en realidad consigue es acelerar la muerte natural de su gallina preferida. Su amor desbordado mato a su ser querido. Ahora bien, conforme ella fue creciendo, su amor ya no era tan intenso. La historia declara una ruptura en el tiempo, en el que el conocimiento y el amor, se tornaron más realista como de quien ya sufrió por amor y limpio sus lágrimas frente al espejo. Volvieron las gallinas a su vida, solo que ya las come porque es consciente del fatal destino de ellas y, sobre todo, porque comiéndolas las incorpora a su existencia, es decir, su amor trasciende comiendo los animales amados. Hasta que finalmente, aquella niña se torna mujer y el amor por las gallinas, se transforma en el amor por los hombres.

Como se ha indicado, Clarice Lispector en su creación literaria, desborda el sí mismo de sus personajes, abatiendo las estructuras oposicionales que violentan y someten a los que pertenecen al plano de la suplementariedad. Sus textos son un cuerpo lleno de rastros en el que se liberan los márgenes, es decir, las mujeres en la cotidianidad hallan una línea de escape para combatir la hegemonía y el tedio que las petrificaba al cuidado del hogar.

La libertad adquirida en la escritura brinda una pauta de adherencia al mundo nuevo que crea a partir de su reconstitución, disintiendo con el mundo viejo de dualidades y binarismos arcaicos. (Lamarque, 2013, p. 133).

La autora no escribe desde lo femenino o lo masculino, apenas los diluye para no dar cabo a un lugar fijo. “Eu quero a desarticulação, só assim sou eu no mundo. Só assim me sinto bem” (Lispector, p. 1978, 75). Hace uso de elementos marginales como la escritura para liberar a los otros (mujer, animales) que han sido subyugados, es decir, los márgenes, los que han sido postergados son una amenaza para el falogocentrismo, porque desdibuja su existencia fija.

Lo híbrido en el estilo clariceano posiciona escapes para las mujeres en la escritura, en la pintura, pues se distancian del imaginario social impuesto por una lógica que siempre margina lo que se dice femenino. De acuerdo con ello, sus personajes protagónicos son ambiguos y sin nombres propios, buscando romper cualquier organización. La mujer, la escritura y los animales, aunque situados en los márgenes resisten a la fuerza del sistema dicotómico

La subjetividad de la consciencia del “eu” no está sujeta a la entrada en la esfera legal, y su resistencia a esta forma de validación existencial es lo que reforma como un ser sin fronteras. El espacio físico del “eu” se diluye como una realidad orgánica para recrear y admitir la posibilidad de otro ser (de otro texto/sexo/cuerpo). (Lamarque, 2013, p. 135).

A pesar de que Lispector no asume un estilo literario claro y cerrado, dado que en ocasiones juega con las palabras explorando otros sentidos posibles, haciendo que su pensamiento deslegitime la estructura lineal. La crítica literaria de forma recurrente le ha asignado elementos fenomenológicos y existencialistas a su escritura. Rasgos que son presentes en 1) Una gallina 2) El huevo y la gallina 3) Una historia de tanto amor, pero no se tornan centrales y proveedores de sentido último. Por ejemplo, en el cuento “O ovo e a galinha” la contradicción y confusión son presentes, y permite hallar un “yo descentralizado” en su escritura. Asimismo, evoca una pluralidad de narradores que rememoran una sensibilidad diferente: caer en cuenta de “insignificancias” echadas al olvido por la grandeza de la jerarquía. De ahí, que la brasileña reconoce la vida sin importar las categorizaciones y valoraciones humanas, siendo su escritura un cuerpo literario sensible, que una y otra vez vuelve a repensar lo dado y en ello, descifra un trasfondo ignorando.

La escritura diseminada en la literatura de Lispector consiste en el sujeto pluralizado, que transmite intensidades y pulsaciones de vida. Sujetos que desarticulan los patrones culturales, y denuncian el privilegio del *logos* como sentido trascendental de la realidad. El carácter de minoría y marginal dado a lo femenino por el presencialismo, es justamente el poder y estrategia que desestabiliza la jerarquía impuesta, revelando lo femenino las contradicciones del sistema logocéntrico. Surgiendo entre ellas un estilo desbordado y desestructurado, que no necesariamente implica las mujeres o problemas feministas, sino que hace protagonistas a los históricamente olvidados o dejados al plano de la suplencia. Sus cuentos son memorias y testimonios de distintas siluetas de mujeres, rodeándose de vestigios de otros fragmentos. En ellos, es presente la ventana de la intertextualidad²³ en la que mira alrededor y desaparece la exaltación del “yo”. Una literatura del resto porque gesta su inspiración en ruinas culturales.

²³ Textos portadores de múltiples dimensiones significativas. Por ejemplo, la protagonista de la novela *Água viva*, hace de narradora y, asimismo, es la pintora y escritora de una extensa carta para su amado. La mujer de esta novela deja fluir sus sentimientos en la libertad de la escritura, haciendo uso de voces tan intimistas que parecen de primera persona, pero en realidad son en tercera persona. Sobreviniendo una introspección que poco a poco repercute en los otros, pues, en ocasiones desaparece la voz de la narradora, pero en otros fragmentos se multiplican las voces.

No hay exterioridad entre la muerte y la sobrevivencia de la literatura, sino una mutua copertenencia, una conexión esencial que se expresaría en el banal reconocimiento de que la muerte es necesaria para sobrevivir. En esta duración indefinida es donde se asienta la literatura del resto. (Mosquera, 2013, p. 161).

Es evidente que el encierro de las mujeres en sus hogares las lleva a construir un universo interior, en el que exploran sus pensamientos, hallando cambios vertiginosos en el diario cotidiano, en su inmediato exterior. Es así como Clarice conjuga los estados psicológicos con los físicos y plasma las emociones a través de las miradas.

Tao carente que só o amor de tudo o universo por mim poderia me consolar e me cumular, só um tal amor que a própria célula –ovo das coisas vibrasse com o que estou chamando de um amor. Daquilo a que na verdade apenas chamo, mas sem saber-lhe o nome. (Lispector, 1964, p. 18).

En ese mismo contexto, muestra que las mujeres no hacen parte estrictamente de una realidad cerrada y apartada, por el contrario, lo femenino da apertura a nuevos horizontes de mundo “(...) nuevas posibilidades de conocimiento y abrigar esperanzas en el futuro de lo social al reconocer las individualidades producidas por múltiples y diferentes tensiones.” (Governatori, 20013, p. 114).

Bajo dicha lógica, los cuentos “Uma galinha” y “O ovo e a galinha” inician en la cocina y termina en la cocina, espacio recurrente en sus historias. Empero, lo femenino huye como lo hace la protagonista del cuento “Uma galinha”, atrapada en la cocina, pero luego es libre de forma efímera en el tejado del vecindario.

En el “O ovo e a gallina”, Clarice dibuja con sus letras a una mujer en la cocina, lugar que en los años 60 eran comúnmente asignado al género femenino, pero tras esa silueta de mujer y distinción ovalada del huevo, lleva a sus lectores a muchos más lugares con el juego y metáforas del lenguaje. Es relevante la participación del lector en el descubrimiento del universo lispectoriano, sus palabras abandonan la lógica esperada, al borde de generar cierta incomodidad o extrañamiento en los lectores. El título del cuento confirma que para Lispector la existencia de los animales no carecen de importancia, construyendo una aproximación entre el “yo” y los “otros”.

En suma, estos tres cuentos 1) uma galinha 2) o ovo e galinha 3) uma historia de tanto amor, retoman y continúan en el hilo de lo ficcional de la literatura sin dejar atrás la reproducción de la

realidad con la figura de la gallina y el huevo. En ellos se describe con cierto vértigo la represión y angustia de la gallina. Esto no significa que estos tres cuentos solo tienen en común a la gallina, sino que en medio de lo cotidiano muestran las paradojas de la razón humana. Se distancian del conocimiento para atravesar lo otro, lo contrario y por eso, los roles de los narradores y personajes se mezclan, perdiéndose la diferencia de sus voces.

“Uma galinha” con el tema de la maternidad a priori deconstruye las relaciones de poder, así como “O ovo e a galinha” disemina la existencia del huevo y la gallina, satirizando el acertijo que siempre ha deseado resolver el humano, o sea, ¿Quién fue primero el huevo o la gallina? A lo que responde Clarice: el huevo es la vida interior de la gallina y el cuerpo emplumado de la gallina es la travesía del huevo. Entonces, el huevo en forma pura no existe y de ahí, la imposibilidad de ver el huevo. Solo acontece una fusión de marginales en el que el destino de la gallina es el huevo y el destino de la narradora es vivir sus placeres y dolores.

Y, por último, “Uma historia de tanto amor” acoge la ignorancia y desconocimiento de una niña de gran capacidad para amar a las gallinas. Aunque, su visión de mundo es influenciada por su madre, o sea, cuando la pequeña crece, desarrolla la lógica calculadora y la mirada grotesca adulta con la que entiende las miserias y grandezas de la vida. Por esta razón, el cuento versa entre una metamorfosis del amor y una apología al desconocimiento para tener un amor desbordado por el otro. La inocencia que presume la pequeña se torna en la necesidad de incorporar al otro, en matarlo y comerlo para pensar que así el amor trasciende.

4. CONSIDERACIONES FINALES

siento mujeres que escriben en mí escritura, las siento parir, amamantar, acostarse solas y tristes. Levantarse alegres, avanzar mis manos a veces a paso de fuego, a veces a paso de loba blanca, mis manos que se arañan las palmas vierten lagrimas lechosas.

Cixous (199).

Se mostró como la metafísica de la presencia que se basa en una estructura dicotómica, considera a la mujer, la escritura y la literatura --una forma de escritura ficcional-- como simples suplementos. Sin embargo, Derrida deconstruye los márgenes desde los vestigios de la tradición, explícitamente en un diálogo platónico halla el carácter ambivalente de la palabra *Phàrmakon*. Anuncia una nueva lógica del suplemento inspirada en el carácter contradictorio de la idea de fármaco, puesto que el fármaco no solo cura y posterga la muerte, también participa del mal siendo un veneno que acaba con la vida. Entonces, esta ambivalencia permea la noción de suplemento que disemina la oposición formal, haciendo que el centro ya no sea fijo. Lo que significa que, los márgenes, los excluidos intercambian constantemente las polarizaciones asumidas en el falogocentrismo. Tras un mundo dicotómico Jacques Derrida hace caer en cuenta del efecto de vértigo de los márgenes.

Además, se caracterizó a la deconstrucción con su gesto doble, es decir, con su movimiento que se potencializa en los textos y comunica su complicidad con la escritura y el estilo. El gesto doble de la deconstrucción consiste en volver a las huellas y marcas de la tradición para emprender una filosofía de los márgenes, en la que se diseminan los opuestos y anuncia sujetos pluralizados. No obstante, es importante entender que no es posible definir o preguntarnos qué es la deconstrucción, porque definirla sería perderla y ponerla en el cauce de las formas hegemónicas que se han instaurado y se han constituido como únicas, e, igualmente conceptualizarla sería privarla de la experiencia de lo imposible.

La deconstrucción siempre está en diálogo con distintas áreas del conocimiento. De ahí, el movimiento intertextual que persistente en la filosofía derridiana. La movilidad textual asume lo otro, lo que está por venir y, por tanto, amenaza el sujeto fijo e ilusorio de la metafísica de la presencia. El juego de(s)constructivo señaló que las nociones de escritura, mujer y literatura están articuladas en el pensamiento derridiano, siendo la resistencia de su pensamiento alterante. El

fármaco despoja a la escritura de su función representativa del “sí mismo” de la voz, y libera a la mujer de la feminidad, que implica exclusivamente la sensibilidad de su vientre.

Recalcamos el carácter corpóreo de la escritura, porque ella es el punto de partida para hallar los demás elementos marginales, o sea, a través de la escritura se dibuja a la mujer según los cánones establecidos, pero también le proporciona un carácter ambivalente, en el acto de escribir la mujer se libera de las desigualdades sociales. Por eso, en el capítulo dos, se dio a la tarea de encontrar elementos excluidos que son participes en la literatura de Clarice Lispector. Escritura de mujer que encuentra un poder afirmativo en los márgenes, ella aborda la cuestión de la escritura en su novela *Um Sopro De Vida*, y también, hace protagonista en sus cuentos a las mujeres y a los animales.

Lispector exploró diferentes géneros literarios, pues dio inicio con novelas de romance (*A paixão segundo G.H.*), luego cuentos (*Laços de família, A legião estrangeira*), ficción (*Água viva*) y finalmente *pulsações*, o su novela póstuma intitulada (*Um sopro de vida*).

La escritura es en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir – que me destroza, me inquieta, me altera, ¿Quién? - ¿una, uno, unas?, varios, del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva. (Cixous, 1995, p. 46).

A partir de su escritura la autora desmonta los géneros narrativos y las constantes clasificaciones, dado que realiza una revolución del lenguaje y de la forma de contar, en la que lo adormecido recobra liberación, es decir, su existencia y literatura diseminan los opuestos, Lispector era “Nativa e estrangeira, judia e cristã, bruxa e santa, homem e lésbica, criança e adulta, animal e pessoa, mulher e dona de casa” cita de cita (Moser, 2017, p.18). Sus creaciones literarias arrojan a un universo que desborda los límites y estalla las dicotomías para ir tras los rastros ocultos de lo otro, o tal vez, de los muchos otros que han sobrevivido en los márgenes de la civilización occidental. Clarice vuelve a los márgenes para resignificarlos y hacerlos presentes en su inspiración literaria. Y en este sentido, hay núcleos recurrentes en su escritura que nos permite abordar asuntos comunes a la filosofía derridiana, sin establecer equivalencias, y reduccionismo entre estos dos autores.

Núcleos recurrentes que reconocen la potencia e intensidad de todo lo vivo, y con ello, dislocan la ilusión del hombre como sujeto puro, que ha dominado dentro de las escalas jerárquicas. Clarice ocasiona con sus historias una sensación de extrañamiento en el sujeto, su escritura fluctúa en un mar de posibilidades. Denuncia de forma irónica las paradojas que presenta la conciencia antropocéntrica en tanto que continúa en el hilo de lo ficcional literario sin dejar atrás la reproducción de la realidad, es decir, en medio de lo cotidiano sus historias muestra las trampas de la conciencia humana, y sus personajes rodeados de silencio, así como a través del acto de la mirada comunican la incapacidad de la razón.

De ahí que, en el capítulo dos, no solo se resaltó el acto de escribir como posibilidad de reinventar el mundo, sino que también identificamos que Clarice Lispector en sus letras plasma visiones universales de los días y experiencias de soledad que suelen vivir sus personajes.

Na maioria de seus textos, a escritura parte de uma ideia, de um sentimento tênue, ou de uma intensa fulguração do instante, para metamorfoseá-los numa rede obsessiva e incessante, desatando o nível das ações, quebrando a trama e dinamitando qualquer pretensão de enredo bem articulado, (...) (Helena, 1997, p. 40).

Se expuso que la literatura de Lispector posee una estructura doble al igual que el movimiento de la deconstrucción, es decir: 1) Tradición 2) Transgresión. Su escritura versa sobre mujeres ensimismadas o atrapadas en maltratos causados por sus maridos, presentando a las mujeres con ausencia a una visión de alteridad. No obstante, en medio del tedio de lo cotidiano, Lispector conduce a estos personajes a lo insólito, o sea, ocurre de repente en las historias, un temblor de las categorizaciones y definiciones de los límites comúnmente aceptados en la sociedad. Posando así, su mirada en los otros, recuperando las voces de los que han sido borrados por la centralización y prioridad de la razón masculina. *Lacos de familia* realiza un análisis de la violencia constante en el amor, cuestionan las representaciones de poder en espacios familiares. Aunque también, proponen miradas sensibles, mujeres fuertes y trazos de resistencia en los viajes de interiorización de sus personajes, o, mejor dicho, persisten en sus narrativas elementos psicológicos que agotan la linealidad de las historias.

En este orden de ideas, como dice Cixous: su literatura “lucha sin cesar contra el movimiento de apropiación”, siendo una vindicación plural que abraza con tacto y don la existencia de los animales, y la mujer. Clarice misma confiesa tener que despojarse de la incesante calculación

del sentido, para hospedarse en un vacío que le otorgue un estado de libertad y le permita proveer inspiración en lo excluido.

Meu espírito está vazio por causa de tanta felicidade. Estou tendo uma liberdade íntima que só se compara a um cavalgar sem destino pelos campos afora. Estou livre de destino. (Lispector, 1978: p. 14).

Su literatura cuestiona la subjetividad e identidad, dado que sus historias no se acaban con las interpretaciones, sino que a través de ellas crecen arborescentemente sus personajes. La experiencia de G.H. con la cucaracha, la experiencia de Laura con las rosas y Ana con el ciego, no solo metamorfosean el espacio habitado, también aligeran lo que por tradición es inevitable distanciarse, es decir, sus historias de pasiones intensas albergan ruinas que amenazan, y ponen en peligro la estabilidad del edificio metafísico. Por ende, escribir es distanciarse de la tradición para asumir la existencia de lo que aún no es posible y así, vivir un acto íntimo de libertad. Cuando la mujer escribe se confunde su mundo constantemente, y las palabras escritas se vuelve un vaivén de su cuerpo.

(...) basta que una mujer de ojos atléticos nos enseñe cómo pensar en dirección a una cosa, a una rosa, a una mujer, sin mirar a otra cosa, a otra mujer, a otra rosa, sin olvidar. Basta con que Clarice sea –Para que la historia deje de separarnos de la vida.

Ella nos recuerda –llama a la vida que aún no ha sido, que va a ser, la hace venir a nosotros. Re llama a aquella en la que no pensamos, en la que ya no pensamos, nunca hemos pensado pensar. Y nos da Eso que pensar, que amar. Clarice es el nombre de una mujer que a la vida por su nombre de pila. Y todas las mujeres que re-llaman a la vida re-llaman a Clarice, llaman a la vida en nombre de Clarice. (Cixous, 1995, p. 147).

La pulsión de su escritura saca a la mujer del silencio, y a través del acto de escribir, sus personajes se acercan a los secretos de las cosas, es decir, a lo desconocido de lo cotidiano, lo horrible y monstruoso que resiste a la muerte, pues, después del tiempo, después del yo, Lispector enseña el “otro” a quien amar. Lo cual no significa, que su escritura sea asociada a una teoría del amor, simplemente, el desheredado, los márgenes que son protagonistas de sus cuentos y novelas, le devuelven al receptor de sus letras, el asombro o un saber vivir diferente. El cual consiste en vivir y sentir intensamente, sin querer dominar. La pulsión de vida en su escritura hace equipararla con la diseminación derridiana.

El encuentro entre el mundo derridiano y clariceano, no solo versa en una niña con su madre enferma, y un filósofo con su madre muda, ni tampoco en antecedentes familiares judaicos, sino

que sus estilos de escrituras perturban la estabilidad del sujeto. Así como Derrida, nos recuerda que los filósofos han olvidado que la filosofía se escribe, en la medida en que la tradición se ha cimentado en personajes que nunca escribieron como: Sócrates y Jesucristo. Lispector por su parte, nos recuerda que la literatura explora infinitas posibilidades, altera y construye un vínculo con la gallina, la maternidad, la cocina, y las mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abdala Junior, B. (2010). Biografía de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos. *estudos avançados*, 24(70), 285-292. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000300020>
- Altamirano, M. (2013). Justicia y Derecho en El Proceso de Kafka. Una lectura derridiana sobre la literatura, la ley y el origen.
- Andrade, M. D. G. F. (2013). Um autor para sustentar" A hora da estrela" de Clarice Lispector. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (51), 13.
- Austin, J. L., & Urmson, J. O. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bennington, G. & Derrida, J. (1994) *Jacques Derrida* (Trad. M. Rodríguez Tapia) Madrid: Cátedra.
- Bernal, J. I. L., & De la Educación, C. C. (2016). *Jacques Derrida: lo femenino en deconstrucción* (Doctoral dissertation, UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)).
- Biset, Emanuel, *Dimensiones políticas de la deconstrucción. Un análisis político de la discusión de Jacques Derrida con la fenomenología y el estructuralismo*. TÓPICOS. Revista de filosofía de Santa Fé, (18) 107-130. <https://doi.org/10.14409/topicos.v0i18.7509>
- Blaessinger, R. R. (2012). Maternidad: ¿Un deseo femenino en la Teoría freudiana? *Nomadías*, (16), ág-119.
- Boix, J. E. V. (2017). «Posibilidad (imposible) de lo imposible». *La filosofía fantástica de Derrida*. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 5(2), 221-243. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.344>
- Borges Filho, O. (2013). Espaço e condição feminina. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (51), 11
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Editorial Síntesis.

- Cabanilles, A., & de la Pola, A. L. (2013). Límites, fracasos y lenguajes. Reflexiones sobre huevos y gallinas. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (51), 2.
- Cardoso, Manhã Rothier. "Contribuições para uma análise da narrativa de estrutura complexa", em *Littera*, nº 10, Griffo, Rio, 1974
- Carrizosa, D. (2001). Nietzsche: aspectos de la relación mujer-verdad. *Saga: Revista de Estudiantes de Filosofía*, 2(4).
- Cixous, H., & de Oliveira, M. (1990). La hora de Clarice Lispector. *Urogallo: Revista literaria y cultural*, (47), 20-22.
- Cixous, H., & Moix, A. M. (1995). La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura (Vol. 88). Anthropos Editorial.
- CULLER, J. *On deconstruction*. Cornell University Press, 2014.
- De Peretti, C. & Vidarte, P. (1998) Derrida. Madrid: Ed. Ediciones del orto.
- De Peretti, C. (1990). Entrevista con Jacques Derrida. *Debate feminista*, 2, 281-291.
<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1990.2.1928>
- De Peretti Della Rocca, Cristina, Jacques Derrida: Texto y Deconstrucción, Editorial Anthropos, 1989.
- Derrida, J. (2011). Prejuzgados, ante la ley. Avarigani.
- Derrida, J. (2005) De la Gramatología, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI.
- Derrida, J. (1975). La diseminación (Vol. 5). Editorial Fundamentos.
- Derrida, J. (1981). Espolones. Los estilos de Nietzsche. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (1989). Firma, acontecimiento, contexto. *Márgenes de la filosofía*, 347-372.
- Derrida, J. (1994) "La difference" en márgenes de la filosofía. Catedra, Madrid. P. 46.
- Derrida, J. (1997). Carta a un amigo japonés. El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales, 23-27.

- De Santo, M. (2013). Prolegómenos de la performatividad: Un diálogo posible entre JL Austin, J. Derrida y J. Butler. *Sapere Aude*, 4(7), 368-384.
- Felinto, M. (1992). Lispector foi a congresso de bruxaria. Folha de S. Paulo.
- Férez, J. A. L. (2008). Aristófanes, Lisístrata. In *La literatura griega y su tradición* (pp. 145-184). Akal.
- Fibla, N. G. (2007). Indecibles e imposibles de la escritura: Armonía Somers y Clarice Lispector. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (13), 101-114.
- Fitz, E. E. (1985). Clarice Lispector's *Um Sopro de Vida*: The Novel as Confession. *Hispania*, 68(2), 260-266. <https://doi.org/10.2307/342167>
- Freixas, L. (2013). Lo femenino y lo trascendente. *Clarice Lispector-Espéculo*, 51, 66-67.
- Frias, J. M. (2020). Um sopro de vida de Clarice Lispector: a auto-destruição criadora do sujeito moderno. *Revista da Faculdade de Letras-Línguas e Literaturas*, 15.
- García Sánchez, J. (1978). Nietzsche y las mujeres.
- Glavic Maure, K. (2010). La operación materna en Jacques Derrida: problemas y posibilidades para una deconstrucción de lo femenino.
- Gonçalves, M. T. (2016). Notas sobre “O ovo e a galinha”. *Humanidades em diálogo*, 7, 69-80. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-7547.hd.2016.113333>
- Governatori, R. (2013). Identidad y escritura en crónicas de mujeres latinoamericanas: Clarice Lispector. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (51), 10.
- Helena, L. (1997). *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector* (Vol. 6). Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Hidalgo, A. (2013). El núcleo de la palabra: el retorno a la lengua del origen en la obra de Clarice Lispector. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (51), 4.
- Jozef, B. (1984). Clarice Lispector: La recuperación de la palabra poética. *Revista iberoamericana*, 50(126), 239-257. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1984.3875>

- Kahn, D. M. (2005). *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. Editora Humanitas.
- Kafka, F. (2017). *O processo*. Novo século.
- Kafka, F. (2020). *Ante la ley*. Greenbooks editore.
- Kant, E. (1998). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (Vol. 140). NoBooks Editorial.
- Lamarque, M. F. (2013). "Água viva" de Clarice Lispector bajo el prisma de Deleuze. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (51), 12.
- Lins, A. (1963). *A experiência incompleta: Clarice Lispector. Os mortos de sobrecasaca, 1940-1960*.
- Lispector, C. (2020). *Água viva*. Des femmes.
- Lispector, C. (2009). *Laços de família*. Rocco.
- Lispector, C. (2004). *Revelación de un mundo*. Adriana Hidalgo Editora SA.
- Lispector, C., & Opazo, F. (1999). *A vida íntima de Laura*. Rocco.
- Lispector, C. (1992). *A legião estrangeira*. Editora Siciliano.
- Lispector, C. (1985). *Felicidade clandestina: contos*. Nova Fronteira.
- Lispector, C. (1978). *Um sopro de vida*. Rocco.
- Lispector, C. (1964). *A paixão segundo G.H: romance*. J. Olympio.
- Lucas, F. (1987). Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea. *Travessia*, (14), 46-62.
- Nietzsche, F. (1996). *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres* (Vol. 1). Ediciones Akal.
- Nietzsche, F. (2014). *Más allá del bien y del mal*. e-artnow sro.

- OSSA, A. D. L. P. (2006). ¿Qué es una mujer... para el psicoanálisis? (Desde la sexualidad femenina en Freud, hasta la posición femenina en Lacan). Desde el jardín de Freud, (6), 170-189.
- Pateman, C., & Romero, M. X. A. (1995). El contrato sexual (Vol. 87). Anthropos Editorial.
- Platón, El Fedro, Madrid, España, Editorial Gredos, 1997.
- Platón, Obras completas, edición de Patricio de Azcárate, tomo 7, Madrid 1872 265
- Roas, D. (2009). Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición.
- Rocha, M. E. (2019). Animalidad, viaje y escritura. Una aproximación a la obra de Clarice Lispector (Doctoral dissertation).
- Rodrigues, C. (2013). Kafka, Benjamin e Derrida: diante da lei. Terceira Margem, 17(28), 79-105.
- Russotto, M. (1996). ENCANTAMIENTO Y COMPASION: Un estudio de" El Huevo y la Gallina". Inti, (43/44), 167-175
- Serret E. () Subordinación de las mujeres e identidad femenina. Diferencias y conexiones.
- SOFOCLES, I. (2015). Antígona. Eudeba.
- Palomino, M. A. S. Subjetividad y género en el orden simbólico de la alteridad radical: A paixao segundo GH, de Clarice Lispector.
- Pereira, A. M. (2013). Uma leitura paralela do amor pelas galinhas em Clarice Lispector e Javier Tomeo: Notas sobre" Uma história de tanto amor", " El coleccionista de gallinas" e outros contos. Espéculo: Revista de Estudios Literarios, (51), 18.
- Piantola, D. (2009). Uma paródia da inocência: leitura de Uma História de Tanto Amor de Clarice Lispector. Anuário de Literatura, 14(1), 77-88. <https://doi.org/10.5007/2175-7917.2009v14n1p77>
- Pinheiro, I. M. F. (2016). Linguagem: escrita e silêncio em Um sopro de vida de Clarice Lispector.
- Pontieri, R. L. (1999). Clarice Lispector: uma poética do olhar (Vol. 1). Ateliê editorial.

- Poli, M. C. (2009). Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector. *Psico*, 40(4), 15.
- Madrid Ramírez, R. (2001). Derrida y el nombre de la mujer. Raíces deconstructivas del feminismo, los estudios de género y el feminist law.
- Marcos, C. (2007). Figuras da maternidade em Clarice Lispector ou a maternidade para além do falo. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 10(1), 35-47. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982007000100002>
- Martínez, H. L. (2013). Benedito Nunes, leitor de Clarice Lispector, ou o drama de habitar uma linguagem sitiada. *Revista de Filosofia Aurora*, 25(37), 271-287. Mosquera, M. E. (2013). Literatura del resto e impersonalidad artística en " La hora de la estrella" de Clarice Lispector. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (51), 14. <https://doi.org/10.7213/aurora.25.037.AO02>
- Manrique, C. (2010). (Com) partiendo el secreto, entre la ley y la ficción (la literatura y lo político en el pensamiento de Jacques Derrida). *Revista de Estudios Sociales*, (35), 88-100. <https://doi.org/10.7440/res35.2010.08>
- Moser, B. (2017). Clarice: uma biografia. Editora Companhia das Letras.
- Münnich, S. (2011). Nietzsche: La verdad es mujer. LOM Ediciones.
- Tscherne, M., & de Melo andrade, A. (2013). Entrevista com nácia battella gotlib. *Travessias Interativas*, (6), 7-12.
- Valls Boix, J. E. (2017). «Posibilidad (imposible) de lo imposible». La filosofía fantástica de Derrida. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, 2017, vol. V, num. 2, p. 221-243. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.344>
- Vélez, C. C. (2008). Derrida: conciencia de unidad y metafísica de la presencia. *Saga—Revista de Estudiantes de Filosofía*, (17).
- Wanzek, L. (2014). Clarice Lispector: un caso de escritura femenina. In VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXI Jornadas de Investigación Décimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires.