

“CLARICE LISPECTOR”. EXTRAVÍOS Y SUPLEMENTOS DE UN NOMBRE
AUTORIAL¹

POR

AINA PÉREZ FONTDEVILA
Universidad de Alcalá

*En cuanto a mí misma, siempre conservé
una comilla a la izquierda y otra a la derecha de mí
G. H.*

El 14 de mayo de 2016, por iniciativa de su biógrafa Teresa Montero y de su *impersonator* en el escenario, la actriz Beth Goulart,² “Río ganó una estatua de la escritora Clarice Lispector” en el que fuera su barrio durante doce años. Como si se tratara del cuerpo en *carne y hueso* de una *estrella*, la estatua fue “*tietada* por turistas y cariocas”³ en la ceremonia de inauguración (S. F., “Río ganha” s/p; cursivas personales), provocando incluso el llanto de alguna admiradora por “estar tan cerca de la escritora que a los catorce años la encantó” (Gandra s/p). Para “financiar la estatua grande” –la réplica a “tamaño natural” que desde entonces se exhibe en Leme– “el artista Edgar Duvivier [...] produjo 40 miniaturas de Clarice [...] que fueron vendidas a los admiradores de la escritora”. Es decir, 40 réplicas de “30 centímetros de altura, pero con un gran propósito” (“es la primera estatua de una mujer en Río de Janeiro, de una mujer artista”, explica Duvivier) (S. F., “Artista plástico” s/p), produjeron su

¹ Además de los proyectos mencionados en la introducción, este artículo se enmarca en un contrato postdoctoral Juan de la Cierva (FJCI-2017-32815), vinculado al proyecto “Pensar lo real: autoficción y discurso crítico” (FFI2017-89870-P) (Universidad de Alcalá).

² La actriz encarna a la escritora en el exitoso espectáculo teatral *Simplemente eu, Clarice Lispector*, estrenado en 2009 bajo la dirección de la propia Goulart y representado en diversas ciudades de Brasil y Portugal. Anteriormente, Rita Elmor y Aracy Balabanian habían interpretado el mismo papel en *Que mistérios tem Clarice?* (bajo la dirección de Luiz Arthur Nunes, Río de Janeiro, 1998) y *Clarice coração selvagem* (bajo la dirección de Maria Lucya de Lima, Río de Janeiro, 1998). Sobre la figura del *impersonator* como huella mimética de la celebridad, véase Heinich, *De la visibilité* 282-286.

³ El verbo portugués *tietar* significa “demostrar ostensivamente admiración incondicional” y suele utilizarse para referir los comportamientos de los *fans* ante sus ídolos. Todas las traducciones del portugués y del francés son mías, excepto si se indica otra traducción en la bibliografía.

propia réplica “principal” gracias a la ofrenda de los devotos de su primer –o último– original. Ciertamente, “fue un conjunto de fuerzas, la unión de varias personas”, como “cuenta Teresa a la agencia Brasil” (S. F., “Rio ganha” s/p).

Por si fuera poco, una semana antes de la entrega de la “obra principal”, “unos ladrones invadieron la oficina [de Duvivier en São Cristóval] y se llevaron once” miniaturas de “Clarice”. “¿Quién no querría tener un recuerdo como ese en casa?”. “El suceso está siendo investigado por la policía” y, hasta donde yo sé, las once réplicas de la réplica a “tamaño natural” siguen en paradero desconocido (S. F., “Rio ganha” s/p), engrosando con este nuevo “Mistério em São Cristóval” –título de un cuento de *Laços de família* (1960)– la lista de enigmas que construyen y envuelven un nombre autorial que, como veremos, es ya siempre *otra cosa* que parece.

Aunque se trate apenas de una anécdota, la estatua resume ejemplarmente el proceso de construcción del *escritor imaginario* descrito por José-Luis Díaz (2007), cuya génesis colectiva y cuyas modalidades de *aparición* en un campo literario *contaminado* por la “espectacularidad” de la “vida social” (Meizoz 253) y por los *afectos* personalistas que esta aparición suscita (deseo, identificación, admiración, fascinación, etc.) (véase Heinich, “Entre oeuvre”),⁴ permiten considerarlo a la luz de los mecanismos que, según Nathalie Heinich, producen la *celebridad* en régimen mediático (véase *De la visibilité*): “Obra de todos aquellos que lo hacen aparecer en público” (Puech en Díaz 144), de los múltiples interventores o intercesores que, funcionando como “auxiliares de autorialidad” (Díaz 143) u “operadores de presencia” (Heinich, *La gloire* 188), fabrican e interpretan, generando otras nuevas, las diversas piezas o *huellas* textuales, críticas, biográficas, testimoniales, visuales, que se ensamblan en un “retrato robot” (Díaz 185). Fotografía o estatua “en una única pose”⁵ a menudo

⁴ De hecho, de los análisis de Díaz, Meizoz o Heinich se colige precisamente que dicha espectacularidad y afectividad no son añadiduras o suplementos heterogéneos que contaminan un campo literario presuntamente autónomo o puro. La puesta en escena intermediática del autor es constitutiva de su estatuto tal y como lo entendemos, por lo menos, desde el siglo XIX; como muestra Díaz, la sacralización del escritor descrita por Paul Bénichou es indisoluble de su *vedetterización* (3). Del mismo modo, la separación y jerarquía entre aproximaciones operalistas (centradas en la obra, considerada desde una perspectiva “puramente” estética) y aproximaciones personalistas (vinculadas a “la adhesión, la empatía”, “la fusión afectiva e identitaria” o el deseo de “proximidad” que suscita la *persona* del autor) respondería también a una operación de “distinción” –en el sentido propuesto por Bourdieu– por la cual “el erudito, principal detentor de los recursos discursivos”, produce la identificación entre operalismo y discurso culto, propio de la élite, estigmatizando las aproximaciones personalistas “como formas de alienación propias de los medios populares” (Heinich “Entre oeuvre” 161-167).

⁵ Remito a la crónica “Perfil de un ser eleito”, publicada en *Jornal do Brasil* en 1971 a partir de una versión anterior incluida en *A legião estrangeira* (1964), que bien hubiera podido servir para ilustrar los mecanismos que estoy exponiendo. En ella, Lispector retrata a un ser que “parecía rodeado por el misterio” –presumiblemente un artista, pues “se expresaba por la pintura”– que es suplantado por su propia representación o, más exactamente, por el “retrato en una única pose”, incesantemente reproducido, “que los demás habían tomado”, convirtiéndolo “nada más y nada menos” que en un “ser

apoyada en “una sola leyenda” o en un “nombre perifrástico” (Díaz 199) (*Clarice, la extranjera o la misteriosa*), que “hace de templo a las obras diseminadas” y “de blanco para los fantasmas del lector” (188), esta *figura imaginaria* se revela, como las estrellas, el producto de la proliferación, la circulación y la combinación de sus propias copias o representaciones, cuya multiplicidad y cuyo consumo reiterado “confieren a [su] referente un estatuto de excepción”: “[la] multiplicidad [hace] la *originalidad* (en todos los sentidos del término: originario e insustituible) de su original” (Heinich, *De la visibilité* 21; cursivas del original).

La lógica que afecta la réplica principal de la estatua de “Lispector”, construida gracias a las miniaturas codiciadas por sus devotos fans, puede extenderse, de hecho, al original de esta copia original si consideramos a la autora como ese ser *emblemático* por el que hablan sus múltiples constructores, ese que emerge del conjunto de autohetero-representaciones propuestas *en su lugar* y respecto al cual incluso el sujeto real que se supone lo encarna deviene un “mero contribuyente” (Lispector, “Perfil de seres” 223) o un mero representante; un eslabón en la cadena indefinida de sustitutos que, incluso o sobre todo tras su muerte, seguirán rastreando su *presencia* y operando su *presentificación*.⁶ Un representante o una representación que, en cuanto tal, es el “rastro presente” de un otro “constitutivamente ausente” o el icono que hace “*visible lo invisible como tal*, es decir, [que hace] que lo visible no deje de remitir a otro que él mismo, sin que ese otro, no obstante, sea jamás reproducido” (Marion en Heinich, *De la visibilité* 457; cursivas del original).

Desde esta perspectiva, “Clarice Lispector”—siempre con “una comilla a la izquierda y otra a la derecha” de sí (*A paixão* 25)—se revela como el objeto de una aproximación

elegido”. Dicho retrato, exhibido en la plaza pública, deviene el objeto del deseo y la admiración de la comunidad, obligando al “ser” a imitarlo y a tratar inútilmente de destruirlo “[haciendo] o [diciendo] cosas [...] opuestas a la fotografía” que, sin embargo, solo consiguen “retocar el retrato”, sin restituir la preeminencia del representado frente a la representación (2).

⁶ De nuevo, la lógica expuesta invita a considerar al *autor* o al *creador* (en principio asociado a conceptos como origen, originalidad, *presencia*, propiedad, interioridad, autonomía, etc.), con la figura supuestamente opuesta (Heinich *De la visibilité* 158-167) del intérprete, la *vedette*, el actor o el *comediante*. En otras palabras, parece que, entre las “dos especies de personajes públicos, de hombres de espectáculo” que pretende distinguir Rousseau, este *autor en escena* heteroconstituido no se sitúa precisamente del lado del orador o del predicador, es decir, de aquel que, si “se muestra, es para hablar, y no para darse como espectáculo”; de aquel que “no representa más que a sí mismo, no cumple más que su propio papel, no habla más que en su propio nombre, no dice o no debe decir más que lo que piensa siendo el mismo ser el hombre y el personaje”. Parece convenirle, en cambio, la figura del comediante “que ostenta otros sentimientos que los suyos, que no dice sino lo que se le hace decir, *representando a menudo un ser quimérico*” (Derrida, *De la gramatología* 384), es decir, representando a ese individuo colectivo o a ese ser *emblemático*, fabuloso e imaginado (*quimérico*) por el que hablan “todos aquellos que le hacen aparecer en público” y frente al cual incluso “la fuente—representada—de la representación, el origen de la imagen” deviene un representante o un sustituto: su “presencia no es —y aún— más que un suplemento de suplemento” (375).

o de una persecución continuamente desplazado por múltiples prótesis o suplementos. En esto consiste su *irreemplazable* singularidad: en su continuo reemplazamiento; en su continua sustitución por representantes y representaciones que lo producen como el *más allá* de la representación. No es, pues, ni un sujeto ni una figura, sino un *común singular* (véase Pérez Fontdevila, *Un común singular*) o un “artefacto cultural” (Díaz 14; véase Cróquer, *Escrito con rouge*). A lo sumo, un sujeto colectivo: el conjunto de todos aquellos –incluido el individuo empírico que lleva su nombre– que generan, interpretan, persiguen y engarzan las múltiples imágenes y las múltiples piezas de este “puzzle” o de este “mecano autorial” (Díaz 177).

Aquel giro inesperado en el relato sobre la estatua –el misterioso hurto de once miniaturas de “Clarice”– nos pone sobre la pista de otra dinámica que actúa sobre la autora y que, de hecho, se colige del mecanismo que acabamos de exponer: apropiaciones (indebidas e inevitables), “mercadeos” y contrabandos, pesquisas “policiales”, casos sin resolver, en torno a los que se afanarán aquellos “seguidor[es] incansabl[es] de las huellas de lo Real” (Cróquer, “Casos de autor” 92) que, en este artículo, estarán representados por lectores afectos, periodistas y biógrafos, bajo cuyas plumas “Lispector” vuelve a ser siempre –como la primera vez– “misteriosa” o “desconocida”. Una *enigmatización* que, de acuerdo con Heinich, justifica y atiza la proliferación de representaciones en torno a ese ser que la admiración, y las reiteradas prácticas de celebración en las que se manifiesta (aquella incesante persecución de sus múltiples huellas), constituyen como singular:⁷ “¿Cómo justificar el asedio de un objeto (imagen, texto, acontecimiento) por el discurso, sino suponiendo que hay en él algo a comprender que la percepción inmediata no puede alcanzar [y a cuya resolución aspira la multiplicación de interpretaciones]?” (*La gloire* 44). En términos semejantes se expresa Eleonora Cróquer cuando describe cómo “le ‘dan de qué hablar’ a la cultura” determinados “casos de autor” alrededor de los cuales –como en Lispector y como en otros creadores/as *excéntricos/as* de la modernidad latinoamericana a los que aplica su análisis– “prolifera las *especulaciones*”: “no *cesa*[n] de hacer causa de deseo en el investigador –detective, médico, psiquiatra, analista crítico o cultural...– [...] sujeto siempre a/por la tentadora pregunta de ese ‘Otro’: el enigma” (“Casos de autor” 92-94).

La *enigmatización* es, pues, indisociable de la proliferación de representaciones porque justifica la espectacularización e inaugura la especulación (94), esto es, el

⁷ Del mismo modo que la multiplicidad de copias y su consumo como ritual de celebración hacían la *originalidad* del original, Heinich considera la admiración como un “operador de singularidad”: “La singularidad no es [...] un estado objetivo, una sustancia inherente a la esencia de un objeto o de un ser. Es una construcción de la cual la admiración es un instrumento privilegiado: podríamos decir que efectúa una detención sobre la imagen, una puesta en relieve o una separación puntual en la continuidad espacio-temporal, aislando así un objeto que desde entonces puede ser considerado único, insustituible [...]. [A]ntes de constituir lo singular como excelente, la admiración lo constituye como tal” (*La gloire* 145).

“espacio hermenéutico” de una “producción discursiva potencialmente interminable” (Heinich, *La gloire* 44).⁸ Una producción que, mediante el análisis de algunas de sus facetas vinculadas a la *aparición* o al *rastreo* de un origen o de un original de “Clarice Lispector”, servirá en este artículo para reflexionar en torno a dos cuestiones: los extrañamientos que, en palabras de Cróquer, produce la “máquina cultural” (“Casos de autor” 89) cuando es un cuerpo-*corpus* femenino el que se inserta en su engranaje y, sobre todo, los mecanismos especulares y espectaculares que, desde las perspectivas expuestas, produce y producen a la singularidad autorial.

CORPOGRAFÍAS Y CARTOGRAFÍAS

Quizá el primer “enigma” a descifrar que expone el personaje “Lispector” en cuanto *mujer autora* sea el *pasaje* entre lo alto y lo bajo que operaría *lo femenino*, encarnado en una figura “monstruosa” porque viene a recordar la confusión originaria de aquello que debe mantenerse separado (Planté 270): lo humano y lo animal, la carne y el espíritu, explícitamente enredados también en su escritura (véase Giorgi o Pérez Fontdevila, “Re/producir”). Tal mensaje *ilegible* porque trastorna “el gesto inaugural de la ‘lógica’ misma” –“lo exterior está fuera y lo interior dentro”– (Derrida, *La diseminación* 193) “hace carne” en un cuerpo reiteradamente expuesto en las múltiples *corpografías* que acompañan unos textos (literarios) también *carnalizados* (véase Cróquer, “Casos de autor”, “Currículum Vitae” y “Hacer excepción”) –“la misma sangre circulando, la misma materia viva y dolorosa” (Queirós s/p)– que, en consecuencia, se resisten a –o son representados como resistentes a– instituirse en *obra* (unitaria, jerárquica, con “cabeza y pies”).⁹

⁸ Cróquer aplica su análisis a autores/as como Delmira Agustini, Frida Kahlo, Teresa de la Parra, Armando Reverón, Bárbaro Rivas o Clarice Lispector, todos/as ellos/as figuras excéntricas que se inscriben de modo problemático en el canon latinoamericano (“Currículum Vitae” 111). “El ‘caso de autor’ se presenta como portador de una singularidad ‘autoral’ al interior del canon [...]; y, a la vez, como impronta de un ‘exceso de autor’ en el campo cultural de América Latina: una histórica, una mujer desgarrada, una actriz, un loco, un indigente, una extranjera... y el impacto que causarían en su entorno literario y artístico local y continental. En esos términos –términos de un tipo de aislamiento muy particular; una soledad, más bien– se cifra su permanencia en el tiempo. ‘Caso de autor’, pues, presencia *no anudada* en el *continuum* de la historia cultural a la que, sin embargo, no puede dejar de pertenecer” (108-109).

⁹ Cabría evocar aquí la distinción recogida por Roberto Esposito entre la *carne* –aquello que “dispersa y abre”, que “[expropia] lo propio” y “lo hace común”– y el *cuerpo*, unitario, clausurado y estructurado a semejanza del “concepto [...] de individuo centrado en sí mismo” (107-108 y 170-172) y, evidentemente, de la noción de *corpus* u *Obra*, indisoluble de la atribución de una función *autor*. El carácter carnal, disperso y fragmentario, librado a la expropiación, que suele atribuirse a los textos de Lispector desde su primera recepción (*Perto do coração selvagem* es un conjunto dislocado de “pensamientos sueltos” [Burla s/p]; “toda su literatura puede ser cortada a voluntad, en pedacitos” [Queirós s/p]), puede sin duda analizarse como el efecto de una escritura que, en palabras de Florencia Garramuño, viene a “impugnar

Si esta representación quizá posibilite la múltiple apropiación de los fragmentos dispersos de su *corpus*, la *confusión* que exhibiría su iconografía es objeto también de diversas reescrituras. La primera la sintetiza admirablemente su traductor Gregory Rabassa al describirla como una “persona rara” que “se parecía a Marlene Dietrich y escribía como Virginia Woolf” (en Moser 12). Es decir, que encarna en un mismo ser los órdenes inconfundibles de la visibilidad y de la escritura, de la apariencia y de la autenticidad, de la carne (femenina) que *interpreta* su papel y de una creación cuyas ilegibles (entre)líneas tampoco dejarán de ser leídas como meras máscaras –tramposamente seductoras y vacías– de *artisticidad*.¹⁰ Unas máscaras que *estatuifican* también el rostro cuando, convertida en un monstruo sagrado de afamada excentricidad, el hermetismo o la ilegibilidad de su escritura encarnan en su expresión de “mujer cerrada” (Hohlfeldt s/p), que habla “sin gesticular, casi sin mover los músculos de la cara, siempre seria” (S. F., “Clarice Lispector diz” s/p) y parapetada tras una “máscara de imposibilidad” (Hohlfeldt s/p).

La propia “heroína de Dostoievski”, a la vez “personaje de Antonioni”, cuyo rostro recuerda tanto al de la Garbo –“ese porte altivo bien ejecutado, la sugestión del enigma, el estigma de la soledad”– (Queirós s/p), nos pone sobre la pista de otra anunciada interpretación. Tras ver una película porque le habían sugerido un “notable parecido” con su protagonista, Lispector escribe –en una de sus crónicas– que “[se identificó] más con el caballo negro que con Barbara Laage” (*A descoberta* 42, en Moser 92). En efecto, su cuerpo es comparado con el de un “gato egipcio”, cuyo rostro tiene “aire de tigre, de pantera” (Moser 91-92). “Alguna cosa de animal” que la crítica ya le atribuyó en 1944, al proyectar en su figura desconocida los rasgos de Joana, el personaje “salvaje”, “casi animal” y “deshumano” (Accioly s/p, Burla s/p y Mendes s/p) bajo el cual se enmascararía en esa primera novela, *Perto do coração selvagem* (1944), que irrumpe en el campo cultural brasileño como un “huracán” o una “erupción volcánica” (en Moser 13 y 447).¹¹

Esta representación que la vincula con las fuerzas (femeninas) de la naturaleza o de la animalidad quizá permita explicar las dimensiones que adquiere el motivo de su

la categoría de obra como forma autónoma” (2008) y, con ello, la noción tradicional de autor (Cróquer, “Casos de autor”). Sin embargo, quizá pueda leerse a la vez como el síntoma de una ambivalencia en su reconocimiento en cuanto Autora de una Obra perteneciente a ese “sistema organizado de textos de una determinada cultura” que llamamos “Literatura” (Borelli 67); una ambivalencia que, sin duda también, cabría examinar desde una perspectiva de género (Pérez Fontdevila “Qué es una autora”).

¹⁰ Tal es el caso de buena parte de la crítica de los años sesenta. Según Temístocles Linhares, por ejemplo, la escritura de Lispector representa no solo el “arte por el arte” sino, peor aún, el “hermetismo por el hermetismo”; su “fama [...] está asentada en un tremendo equivoco”: la suposición de que, bajo “su espléndida retórica”, se esconde un “mensaje audaz”, cuando en realidad no sería más que pura “gratuidad poética tirana”, vacía de cualquier sustancia “en relación a lo humano” (s/p).

¹¹ Sobre esta identificación, véanse Mendes, Lins o Cândido. Véase Pérez Fontdevila (“Re/producir”).

nacimiento biográfico: nació en Ucrania, en un pequeño pueblo llamado Tchetchelnik, en el transcurso del viaje que sus padres emprendieron hacia Brasil instigados por las persecuciones antisemitas de las primeras décadas del siglo pasado. Pese a que la alusión al nacimiento acaba deviniendo un *ritornelo* casi obligado, la autora apenas se refirió a sus orígenes más que para reivindicar su condición brasileña. Lo hizo por primera vez en 1942, en una carta al presidente Getúlio Vargas donde solicita su “naturalización”, presentándose como “una rusa de veintiún años de edad que está en Brasil desde hace veintiún años menos algunos meses. Que no conoce una sola palabra de ruso sino que piensa, habla, escribe y actúa en portugués [...]. Que, si fuera obligada a volver a Rusia, allí se sentiría irremediamente extranjera, sin amigos, sin profesión, sin esperanzas” (en Gullar y Peregrino 9). En 1970, y ante los mitos que proliferan a su alrededor, aprovecha su columna semanal en *Jornal do Brasil* para tratar de disipar el “misterio” que ya para entonces planeaba sobre sus orígenes: “Voy a aclararlo de una vez por todas; sencillamente no hay un misterio que justifique los mitos, lo lamento mucho. [...] Soy brasileña naturalizada, cuando, por una cuestión de meses, hubiera podido ser brasileña nata” (*A descoberta* 248).

Pese a ello, el motivo de la “extranjería” adquiere, en efecto, dimensiones míticas, a la vez que la Ucrania natal deviene el *verdadero origen* en el que perseguir las claves de otros enigmas.¹² De nuevo, “hace carne” en su “rostro eslavo”,¹³ en un acento que delata el rastro de otra lengua¹⁴ y, por supuesto, en una escritura siempre en parte intraducible, la “extranjería” de cuyo estilo llegará a considerarse “una de las evidencias más contundentes de nuestra historia literaria e, incluso, de la historia de nuestra lengua” (Ivo s/p, en Moser 193). En esta insistencia en un lugar literalmente ajeno, ¿no podemos leer una proyección, un desplazamiento, una exclusión o una neutralización –por vía de la explicación tranquilizadora– de aquella *otredad* natural, animal y femenina? Y, por otra parte, ¿es esta neutralización la que ha permitido que esta inquietante figura deviniera la celebrada “estrella” que hemos visto aparecer al inicio de este artículo?

Ante la “inquietud” que produce su “extrañeza”, “Lispector” es resignificada, rehumanizada o *domesticada* por algunos co-autores de su *efigie* mediante operaciones

¹² Remito a Cróquer (“Currículum Vitae” y “Hacer excepción”) y a Pérez Fontdevila (“(En verdad)” y “Paratopía y género”).

¹³ Véanse, por ejemplo, los artículos sin firma “Clarice Lispector diz” (s/p) y “Sepultamento” (s/p), así como Queirós (s/p), Varin (*Rencontres* 21) o Moser (91).

¹⁴ Respecto al “acento extranjero” que “hacía imposible descubrir de dónde venía al oírla hablar” (S. F., “Sepultamento” s/p), deviene lugar común de sus descripciones (Moser 19-20 y 192 o Borelli 12), hasta el punto de que en la crónica antes citada (“Explicación-aclaración de una vez por todas”), destinada a disipar los equívocos sobre sus orígenes y a reivindicar su *brasileñidad*, es uno de los motivos esclarecidos: “Esa erre mía es un defecto de dicción: simplemente tengo la lengua prendida” (*A descoberta* 248). Retomo la cuestión en el tercer apartado.

que confirman su grandeza o su extraordinariedad, aunque no siempre, o no solo, en cuanto *autora* (véase Pérez Fontdevila, “Paratopía y género”). Los discursos celebrativos de su extensísima comunidad de admiradores –encabezada por su amiga Olga Borelli– perfilan una figura cuya creación y cuya función exceden la “literatura” (Borelli 67) y, a su vez, neutralizan aquella amenazante feminidad: leída “para ser sentida” (Rebello s/p), leída por sus enseñanzas sobre “la vida”,¹⁵ Lispector acaba deviniendo bajo sus plumas la “madre de Brasil” (Varin, *Langues de feu* 20) o incluso la “madre de la humanidad” (Lara Resende, “Mãe, filha” s/p).

Por su parte, en las aventuras del periodista Julio Lerner tras los rastros de su origen ucraniano, como retomaremos, resuenan discursos anteriores que parecen recurrir al motivo de la extranjería biográfica para imputar la reiterada intraducibilidad o ilegibilidad de su escritura, ya no a la *incomparabilidad* de un estilo, sino a la diferencia entre dos lenguas comunes; ya no a una personalidad singular y autogenética, sino a la intervención o a la herencia de un espacio literal y simbólicamente otro.¹⁶ Una herencia que el biógrafo Benjamin Moser utiliza para culminar un latente proceso de *santificación* que, si en algunos aspectos calca el que describe Heinich para el “caso Van Gogh”, acaba convirtiendo su firma en emblema de un colectivo. La dedicación al “bien común” del arte y la incompreensión de su grandeza artística son la causa del sufrimiento del pintor y justifican su celebración colectiva (*La gloire* 134-135). En cambio, son las persecuciones antisemitas sufridas en Ucrania por la familia Lispector lo que causa el dolor que explica su obra (Moser 100 o 164-167), su excentricidad (446-453 o 500-503) e incluso su locura (175, 242, 256, 276 o 303), aunque siquiera en este aspecto tal sufrimiento es propio de su historia de vida particular. Gracias a la “trágica coherencia de la experiencia histórica judía” (165), en su experiencia

¹⁵ “Clarice, yo no la leo a usted por la literatura, sino por la vida” (Montero, *Clarice na cabeceira* 11). Así reza la emblemática sentencia de Guimarães Rosa que, según su propia compiladora, Teresa Montero, resume los textos recogidos en los dos volúmenes titulados *Clarice na cabeceira* (2009 y 2010), donde numerosos y reconocidos admiradores (desde críticos a actrices o cantantes) dan testimonio de su relación con “Clarice”, en una muestra significativa de los discursos que caracterizan esta comunidad de celebración personalista.

¹⁶ Valgan como ejemplo las palabras de Maria Luiza de Queirós, para quien fue de la “vieja Rusia sufrida y marcada” de donde “Clarice trajo [el] alma angustiada [...] [y] [un] extraordinario modo de escribir” que, sin embargo, lo es “sólo para nosotros” porque allí apenas “sería un eslabón en la formidable corriente de la literatura rusa” (s/p). De este modo, el insalvable *décalage* que se supone propio del artista singular (véase, por ejemplo, Maingueneau, *Le discours* 70-105), deviene un *décalage* entre dos tradiciones literarias, imputando su excepcionalidad (y su inquietante extrañeza) a los “dos milenios” de existencia –frente a “nuestros dulces y livianos 400 años”– y a los “50 años” de ventaja de la literatura eslava. En la misma semblanza, la historia del patito feo (“del huevo de cisne que apareció en un nido de patos” y que “habla la lengua de los patos [...] pero en su propia y extraña lengua de cisne”) viene a culminar la reducción de la *propia distinción* a una diferencia relativa al espacio de exhibición y la reducción de la *firma* o el *estilo* singular a la interferencia de otra lengua común que dotaría a su escritura de inflexiones inauditas.

espejea una persecución milenaria cuya cúspide conocemos bien, del mismo que su “constitución psicológica” refleja “la de los judíos de todos los tiempos” (330) y su obra, “la estructura ética y espiritual del judaísmo” (165). No es pues, el de un “gran singular” –“héroe, santo o genio”– (Heinich, *La gloire* 107-114) el retrato que Moser acaba perfilando, sino la caricatura de una *portavoz* o de una representante en cuya escritura –que no es tampoco literaria sino mística (Moser 16)– se expresa un sufrimiento colectivo, espejea una culpa secular y habla una fuente trascendente que viene a contrarrestar la deconstrucción y la parodia de *lo propio* del hombre frente al animal (o lo femenino) (93-94).

Con todo, y frente a estos procesos de neutralización o domesticación, la *pieza insignia* de su nombre de autora (Kamuf) –el “enigma” o “el misterio” que biógrafos y periodistas, críticos y fans se afanan en desvelar– nos servirá para sugerir que “Lispector” y, en general, la figura autorial, quizá puede contemplarse, ya no como “cierre” o como “clave”, como el pleno de un sentido a descifrar, sino como espacio abierto y ahuecado. Que la ilegibilidad o la intraducibilidad que hacen de su firma una firma *propriamente* autorial –una “firma idiomática”, “irreemplazable” (Derrida, *Points de suspension* 240); tan fuera de lo común que no admite equiparación que la haga inteligible–; que esta marca *de lo propio* quizá sea, de hecho, una ausencia de sentido, el vacío que permite que, en su lugar, en el lugar de un sentido *uno*, proliferen interpretaciones, representaciones y atribuciones.

Como van a ver y a oír al final de este artículo, Clarice Lispector aparece en su única entrevista audiovisual para dar rostro y voz a la *confusión* que produce el y que produce al nombre “Clarice Lispector”, puesto en movimiento o en rotación –“[mi nombre fue] rodando, rodando, rodando” (Lispector en Lerner 20)– por las célebres erres guturales –poco cariocas o poco brasileñas– que encarnan su extrañeza o su extranjería. Una extrañeza o una *diferencia* escuchada como rastro del *yiddish*, su lengua materna (Varin, *Rencontres* 21 o Moser 20); como un deje nordestino adquirido en su infancia en Recife (Rodrigues y de Sousa s/p); como estigma provocado por su madre sifilítica (Moser en Rodrigues y de Sousa s/p); como acento afrancesado (Lispector en Moser 19); o como defecto fisiológico (Borelli 12) que hace que la más célebre escritora brasileña parezca como si no hablara bien el portugués (Rodrigues de Sousa s/p). En cualquier caso, una *diferencia* que, entonces, es un “efecto” de y para los demás; para el oído de quienes, citándolo o yendo tras él, *ensamblan* o *semblan* este nombre que rueda o este nombre *corriente* como firma autorial (véase Derrida, *Points de suspension*).

UNA IMPOSIBLE APARICIÓN: LA ENTREVISTA DE JULIO LERNER

Para ahondar en las cuestiones expuestas, propongo analizar otra célebre “estatua” que (re)presenta a “Clarice Lispector” en ese espacio espectacular que Jérôme Meizoz

llama la “vida social” (253). Como he anunciado, me refiero a aquella en la que –por una sola vez aunque reproducida cientos de miles de veces (hoy cuenta con 756.195 visualizaciones en YouTube)¹⁷–, fue el cuerpo en *carne y hueso* de Clarice Lispector el que encarnó “en vivo”, en movimiento y casi “en directo” (Lerner 16) a “Clarice Lispector”. Más precisamente, al único registro audiovisual de tal encarnación: la entrevista que en febrero de 1977 –meses antes de su muerte– la autora brasileña concedió a Julio Lerner en el programa *Panorama*, de la TV Cultura de São Paulo. El único “documento” que, como bien señala su primera biógrafa, “registra una postura no sólo verbal, de habla, sino de miradas, gestos, movimientos de cabeza, brazos y manos, en un conjunto que tal vez sea la única ‘imagen visual’ filmada de la escritora” (Gotlib 453). El único “documento” que, en palabras de aquel que cierra –por el momento– su trayecto *biográfico*, fija en “su célebre mirada penetrante” y en su “máscara casi inmóvil”, la que es “quizá la imagen más duradera de Clarice Lispector en cualquier momento de su vida” (Moser 532), posando “estática” para “la posteridad” (Gotlib 460).

Antes de verlo yo también por enésima vez, hojeo *Clarice Lispector. Essa desconhecida* (2007), el “diario-libro, el diario-archivo, el diario-relicario” –según lo denomina Maria Luiza Tucci Carneiro, su prefaciadora (en Lerner 12)– que el mismo Lerner escribió treinta años después para “descifrar” –una vez más– el “enigma ‘Lispector’” (14). Su periplo por tierras ucranianas –y el registro de ese periplo en “este diario donde seguimos las huellas del reportero” y, mediante él, las de “Clarice” (13)– repite un trayecto ya trazado por otros y pavimentado de antemano por la misma red conceptual que, probablemente, lleva a sus lectores y espectadores a abrir el libro y a reproducir ese encuentro en *carne y hueso* que lo autoriza y le da lugar. Así, porque no basta la presencia fascinante y desconcertante (19) de Lispector en los estudios de televisión –una presencia que, en los “momentos más contundentes de la entrevista”, descoloca incluso a la cámara que la enfoca (Gotlib 460)–; porque su rostro en primer plano, yuxtapuesto a los grandes “hiatos” o “silencios instaurados en el programa”, impide ver aquello mismo que da a ver –“la escritora parece evadirse del campo de espectáculo de la televisión y resguardarse en otro universo, [...] ya que su secreto no puede ser allí desvelado” (455-456)–, incluso aquel que tuvo “el privilegio, único”, de entrevistar al *original* –“Clarice Lispector [...], espontáneamente, aceptó hablarle, hablar de sí misma” (Tucci Carneiro, en Lerner 12) y, así, “[hablar] [...] especialmente para nosotros, telespectadores” (Gotlib 453)– debe suplementar ese encuentro y su registro poniendo bajo foco los orígenes o el original del original.

Para ello, empieza aportando al “documento” audiovisual que a su vez autoriza al “diario-relicario” un suplemento de autenticidad a través del relato de aquello que permanece “rigurosamente fuera [del] campo” de la entrevista. Si los silencios, las

¹⁷ Véase <<https://youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU>>. Consultado el 6 de diciembre de 2017.

negativas, las resistencias otorgan profundidad al cuerpo visible, todo-imagen, de la escritora en la pantalla al señalar y a la vez sustraer ese otro cuerpo “que se evade del [...] espectáculo”, los detalles del encuentro *real*, no mediado por la escena televisiva, antes y después del encuentro filmado vienen a otorgar también profundidad de campo a un “documento” que, así, se autoriza y se desautoriza a la vez como “documento”. Se autoriza, porque este relato suplementario, como veremos, viene a certificarlo como registro de un acontecimiento –un encuentro– *casi* no mediado, *casi* inmediato, ya que duplica el que le precede y le sigue fuera de cámara. Se desautoriza justamente porque da a ver el acontecimiento registrado como un doble o un duplicado de otro acontecimiento *más real*, *más auténtico* y *más inmediato* en el que, además, algo sigue permaneciendo también fuera de campo. De este modo, el juego de suplementos que aquí se despliega calca la dinámica de desautorización autorizante o de autorización desautorizadora que ya reproduce el mismo cuerpo visible de Lispector: auténtico porque inauténtico, esto es, auténtico porque duplica otro cuerpo no visibilizable ni espectacularizable; es decir, inauténtico porque auténtico.

Veamos, entonces, cuáles son los mecanismos en los que se concreta este primer juego de suplementos en el diario de Lerner. Para empezar, el relato de la génesis de la entrevista la viene a autenticar al presentarla como un encuentro imprevisto, espontáneo, sin tiempo para que la maquinaria artificiosa de la televisión engrase sus engranajes. La tarde del 1 de febrero de 1977, media hora antes de que el material de *Panorama* entrara en la sala de montaje para ser emitido la misma noche, Clarice Lispector se presentó en el vestíbulo de los estudios dispuesta a ser entrevistada tras haber rehusado participar en otro programa “al que entró muda y del que salió callada” (17-18). Así, la primera autenticación se apoya en el privilegio de Lerner frente a otros periodistas, pero sobre todo en la *inmediatez* de la entrevista registrada, apenas *diferida* o mediada por ese breve lapso o intervalo que Lispector concede a su preparación. No obstante, no es la única operación de sutura entre la entrevista exhibida y el encuentro inédito que aquí se narra por primera vez. Por un lado, la llegada imprevista de la autora y su disposición “absolutamente sorprendente” (17) a “hablar de sí [espontáneamente]” replican un aspecto del “procedimiento insólito” que, según Gotlib, define la entrevista posterior, marcada por la “quiebra de expectativas” en forma de “afirmaciones inusitadas” (453-454) que la convierten en una concatenación de “sorpresas” para el espectador (457). De este modo, el efecto sobre este replica el efecto sobre el presentador que se afirma “completamente desconcertado” antes, durante y tras la entrevista (Lerner 19 y 31), al mismo tiempo que el encuentro registrado se descubre coincidente con el encuentro *fuera de campo*, con el otro real de este doble espectacular.

Aunque lo que la entrevista y el relato de su *making of* vienen a confirmar con su énfasis en la imprevisibilidad es también la *autenticidad* de la *autora*: la coincidencia entre la persona *real*, el personaje (*re*)*presentado* y esta escritora cuya “reputación

de genio excéntrico” ya había alcanzado para entonces “proporciones legendarias” (Moser 499) y cuyo rechazo a cualquier profesionalismo —explícito también en la entrevista¹⁸— habría quedado en entredicho por su participación calculada en el espectáculo publicitario de la emisión cultural.¹⁹ Del mismo modo que no hay bagaje vital que instruya para la convivencia con la gran escritora (Borelli, en Lerner 44)²⁰ y del mismo modo que no hay bagaje literario o aprendizaje profesional que lo haga para la lectura de unos libros “que toca[n] o no toca[n]” (Lispector, en Lerner 28), no hay oficio que prepare a Lerner para este “regalo” que “cae en sus manos”: “No sé como empezar. Dios mío, ¿cómo se comienza con Clarice? ¿Existe un modo? No hay técnicas para entrevistarla. No, no las hay” (Lerner 18-19). El “trabajo difícil [e] intenso” del presentador que “le deja tan profundos recuerdos” (Gotlib 453) replica así el “trabajo difícil e intenso” de lectores y espectadores, que deberán suspender su aprendizaje y su juicio racional para “sentir, entrar en contacto” (Lispector, en Lerner 28). Como vienen a remarcar otros “auxiliares autoriales” cuyas entrevistas Lerner añade también a su “diario-relicario” —la amiga Olga Borelli o la crítica y psicoanalista Yudith Rosenbaum—, así es cómo se lee a Clarice Lispector y esto es lo que proporciona el “documento” audiovisual: una suerte de membrana emocional a través de la cual experimentar qué ocurre ante su *presencia*.

De ahí que el relato omita otras razones con las que el periodista había explicado anteriormente la disposición de Lispector a “hablar de sí” (“Creo que Clarice fue a TV Cultura única y simplemente porque necesitaba del pequeño y casi simbólico *caché* que la TV le ofrecía”, declaraba en 1992 [en Gotlib 452]), sustituyéndolas por dos hipótesis más efectivas para la autenticación autorial y documental. Por un lado, la del *arrebato* inesperado de aquel personaje “extraño e imprevisible” (Moser 503), de “temperamento [...] variable” (Borelli, en Lerner 47), con el que “todo era posible” (52) y que “sorprendía [siempre]” incluso a sus más allegados (44) que perfila Borelli en la otra entrevista con la que Lerner suplementa el “documento” audiovisual. Por el otro, la de la mediación de esta figura que ese 1 de febrero escoltaba a Lispector y que, como retomaremos, devino la “acompañant[e]” vital y “guardian[a] póstum[a]”

¹⁸ En lo que es un lugar común de su postura autorial, reiterado en crónicas y en diversas entrevistas, y en lo que es también un lugar común de la autoría decimonónica y contemporánea, Lispector afirma que “nunca asumió” una “carrera de escritora” y lo hace en nombre de la “libertad” y de la ausencia de condicionantes externos: “Yo no soy una profesional, sólo escribo cuando quiero. [...] Profesional es aquel que tiene una obligación consigo mismo... La obligación consigo mismo de escribir. O sino con el otro, en relación al otro. Yo insisto en no ser una profesional... para mantener mi libertad” (en Lerner 22).

¹⁹ Véase Lispector (en Lerner 29). En su *Esboço para um possível retrato* (1981), Olga Borelli insiste en esta cuestión al describir, por ejemplo, su afición “con todo lo que la expusiera” y su “pudor” ante “la publicidad fácil y la mitificación” (24).

²⁰ Véanse especialmente las anécdotas recogidas por Moser (428-430 o 500-530).

de su imagen y de su obra (Bonnet 330). Emergiendo también del “fondo del estudio” y de la “oscuridad” (Lerner 19) del *fuera de campo*, Olga Borelli aparece intercediendo por el periodista y por nosotros, los espectadores, al presentarse como artifice de este momento único en el que Lispector posa “para la posteridad”.²¹

Con todo, la coincidencia entre encuentro registrado y encuentro inédito la sutura también, y de un modo incluso más significativo, el relato de la anécdota que prosigue a la entrevista. En un nuevo “gesto [...] inesperado”, Lispector “[toma] el brazo de Lerner” y lo “[conduce] al fondo del estudio [...] con la intención de no ser oída por nadie más”: “Clarice me miró con firmeza y me pidió casi susurrando: *–No emita esta entrevista, por favor.... Sólo después de mi muerte. Por favor, haga caso de mi súplica...*” (31; cursivas del original). Como advierte Gotlib, la anécdota “refuerza la atmósfera premonitoria [...] que planea sobre la entrevista” (452; Moser 533) especialmente en su clímax final, ese en el cual temblamos con la cámara al oír a Lispector afirmar: “Estoy hablando desde mi tumba” (en Lerner 30). De este modo, la anécdota *real* que cierra el encuentro con Lerner duplica el final del documento audiovisual, confirmando autenticidad a su momento “más contundente” (Gotlib 460) y probablemente más teatral,²² y autorizando a la vez los relatos de aquellos que, como la misma Borelli,²³ atribuirán a la autora cierta capacidad extrasensorial o cierta “claricevidencia” (Lara Resende, “Claricevidência” s/p).²⁴

Pero, sobre todo, hacia lo que el relato de Lerner apunta es a una cuestión menos obvia que retoma el motivo de la imprevisibilidad aunándolo al de la insuficiencia de la secuencia verbal y lógica, inmediatamente accesible de la entrevista. Si esta se inicia

²¹ “Cuando acabó aquel programa de cine [al que entró muda y del que salió llamada], yo le hablé a ella sobre usted... Le dije que había visto las entrevistas que hizo a Pablo Neruda [...] y a João Cabral de Melo Neto [...] y ella se animó”. Aunque, por supuesto, Lispector vaciló hasta el último momento: “Después, cuando estábamos esperando que usted llegara, allí en el vestíbulo de la TV, ella empezó a dudar. Quería ser entrevistada, pero a la vez no quería... Pero cuando usted apareció con su tamaño de hombre grandote todo sonriente, se sintió mal y entró en el estudio conmigo” (Borelli, en Lerner 44).

²² Tal autenticidad, así como el clima de intimidad del relato de Lerner y la atmósfera premonitoria de la entrevista, es reforzada también por el hecho de que ni la propia amiga íntima de Lispector supo qué susurró al oído del periodista hasta dos años después de su muerte: “Me quedé helada esa mañana en que nos encontramos [...] usted y yo en la puerta de la librería... no fue hasta ese día [...] que usted me contó lo que ella le pidió bajito en el estudio [...]. Se lo pregunté cuando estábamos en el coche, yendo hacia el Aeropuerto de Congonhas... Pero ella disimuló, dijo: ‘Nada, nada...’. [...] Tal vez sí tuvo una premonición... Con ella todo era posible” (en Lerner 52).

²³ En una entrevista realizada el día de la muerte de Lispector, Borelli declara: “Hace dos años, me acuerdo bien, ella predijo su propia muerte: ‘Voy a morir de un salvaje cáncer’. Y muchas otras cosas ella también preveía y sentía, todo tan intensamente que muchas personas no la comprendían. [...] El último libro de Clarice *–A hora da estrela–* está todo impregnado de profecías” (S. F., “Sepultamento” s/p). Véase también Moser (522).

²⁴ Porque, en efecto, como afirma Borelli (en Lerner 39), Lispector muere diez meses después, sin haber sabido que estaba enferma hasta pocas semanas antes (52; Gotlib 481).

con la voluntad “espontánea” de “hablar de sí misma”, termina con el silencio que implica postergar la emisión en un “sorprendente” cambio de opinión que, de hecho, repite ya la escena de su aparición, queriendo y no queriendo ser entrevistada en el vestíbulo de los estudios donde debía participar en un programa “al que entró muda y salió callada”. Así, la imagen de la Lispector *real* que bosqueja Lerner vacila entre la promesa de comunicación y el retraimiento o la sustracción del contacto ofrecido, duplicando el otro “procedimiento insólito” que, junto a la “quiebra de expectativas”, domina la entrevista: la instauración de “un espacio de extrañamiento en el cuerpo mismo del programa” mediante lo que Gotilb define como un “estilo resistente” que, de hecho, “quiebra las expectativas” de comunicación y de proximidad que implica el mismo medio televisivo. Así, en vez del habla, la familiaridad o el contacto prometidos, nos encontramos con “negativas [a contestar], o respuestas evasivas, o, algunas veces, [con] respuestas incluso un poco agresivas” (453). Del mismo modo, en vez del *continuum* comunicativo que esperamos, la entrevista está dividida por “momentos ‘llenos’ y ‘vacíos’ de significado” y escandida por numerosos “silencios” o “hiatos” que “se resisten a la continuidad del movimiento de alternancia entre preguntas y respuestas” (454).

Así pues, la entrevista registrada vuelve a replicar a un nivel estructural el relato del encuentro *real* entre Lerner y Lispector, donde estaba ya implícita aquella basculación. Pero no solo eso, porque este vaivén entre la palabra y el silencio, la comunicación y el aislamiento, la proximidad y la lejanía, lo exotérico y lo esotérico, vienen a certificar que la *autora* “Clarice Lispector” tal y como es representada en la escena literaria y cultural brasileña coincide en efecto tanto con la Lispector *real* como con la Lispector mostrada en el “documento” audiovisual. Como su producción literaria, ambas vacilan entre la comunicación y el hermetismo, aunque es su “estilo resistente” el acaba definiendo tanto el clima de la entrevista como su obra y su icono más *genuinos*. Al fin y al cabo, su producción *popular* es recibida como producción menor en la medida en que se vincula, bien a la profesión y a la necesidad de subsistencia material (caso de las crónicas para *Jornal do Brasil* [véase *A descoberta*], de su trabajo como entrevistadora [véanse *Entrevistas* (2007) o *De corpo inteiro* (1999)] o de algunos cuentos escritos por encargo [*A via crucis do corpo*, 1974]), bien con su “yo social”²⁵ (caso de una producción infantil que traspone al ámbito literario su también reiterada caracterización como madre y ama de casa).²⁶ Frente a ello, su *verdadera* obra es representada como hermética, difícil, extraña y, al mismo tiempo, introspectiva; producto de un “yo

²⁵ Sobre la distinción proustiana entre “yo social” y “yo interior” o “auténtico” –única fuente de la verdadera obra literaria– véase Maingueneau (*Contre Saint Proust* 11-19).

²⁶ Recuérdate otra reiterada sentencia: para Borelli, Lispector es “una ama de casa que escribía novelas y cuentos” (14). Respecto a su producción infantil, véase, por ejemplo, *A mulher que matou os peixes* (1968) o *A vida íntima de Laura* (1974).

auténtico” que se define en consecuencia por estos mismos atributos y que, como sus textos, dará lugar tanto a lecturas peyorativas (alienada, esteta, deshumana, etc.) como a lecturas sacralizantes que tienden a reencauzar las acusaciones de “sin sentido” o de “vacío” de significado hacia su inserción autorizante en el “cuadro hermenéutico” que describe Dominique Maingueneau,²⁷ bien desde una perspectiva operalista, bien desde la versión personalista que encuentra en la *empatía* la auténtica vía de aproximación a su figura. Dicho cuadro implica presuponer un “mensaje [...] necesariamente oculto” y activar “una ‘lectura’ no inmediata del texto” que muestre que, en última instancia, “ninguna mirada estará nunca a la altura de aquello que debe ser visto” (*Le discours* 57).

Si la obra de Lispector “pide al lector que escuche el silencio, porque en él reverbera lo que la palabra dicha no puede alcanzar”; si la autora “parece decir: ‘[...] no escuches solo lo que digo, escucha las entrelíneas, las pausas, los intervalos, quédate respirando aquello que la palabra no consiguió decir’” (Rosenbaum, en Lerner 126), es evidente que los defectos de la entrevista –sus fallas o sus fugas– son de hecho su mayor virtud. Por un lado, son aquello que permite vincularla con su obra más *auténtica* al dotarla de un mensaje oculto que duplica la secuencia audible según la misma lógica que autoriza –desautorizándolo– el *corpus* y el cuerpo de Lispector como un doble legible o visible de otro *corpus* y de otro cuerpo ya siempre ausente de la (re)presentación. Por el otro, abren la vía de un *contacto empático* con lo que su contenido audible y visible tampoco puede aproximar desde una perspectiva personalista, porque tal duplicidad no divide tan solo el personaje mediático o el personaje autorial sino que atraviesa también a la Lispector *real*.

Así lo confirma el relato suplementario de su “secretaria y amiga” (Lerner 39), quien viene a autentificar los *puntos de fuga* de la entrevista como una *réplica* de las fallas que se abrían en la “intimidad”: “a veces, de repente, ella se desconectaba, parecía que hubiera partido hacia otro mundo... Su mirada se volvía distante, perdida, yo nunca sabía hacia dónde había viajado” (Borelli, en Lerner 51). Y así lo confirma también ese otro relato suplementario en el que Rosenbaum –autorizando a Lerner, a la propia Borelli y a algunos lectores-espectadores– sitúa en los “largos silencios” que el periodista supo respetar la vía de acercamiento a “Clarice” como *persona*: “para ella [tales silencios] eran la mayor prueba de que existía una posibilidad de relación entre las personas: la prueba de fuego de su amistad con Olga Borelli fue dejar a la visitante, el día en que se conocieron, ante el silencio prolongado de la anfitriona... Haber aguantado esos intervalos vacíos hizo de Olga la mejor amiga de Clarice en sus últimos años” (en Lerner 123). ¿Lograr el “difícil” cometido de “asistir a la entrevista íntegra” (Moser 533) nos convierte a nosotros también en miembros de ese “pequeño grupo” que tiene acceso al *interior* “de lo que verdaderamente escribo” (Lispector, en

²⁷ Remito a las críticas señaladas anteriormente (nota 10).

Moser 558); en uno de los “escogidos” a “los que les fue dada la gracia del encuentro con la obra de Clarice” (Darcy de Oliveira, en Montero, *Eu sou uma* 9)?

Dejando a un lado esta *comunidad de elegidos* que parece reunirse en torno a la autora, lo que ahora cabe subrayar, a modo de resumen, es que el diario de Lerner funciona como un suplemento de múltiple autenticación que sutura encuentro exhibido y encuentro real estableciendo sus convergencias y, en última instancia, mostrando la coincidencia entre la Lispector *real*, la Lispector *(re)presentada* e incluso la Lispector *autora* construida por las auto-hetero-representaciones a propósito de su obra y de su figura. Sin embargo, y en consonancia con esta última, lo que finalmente viene a mostrar es que la *coincidencia* de tales “Lispectores” representables, visibles, audibles y quizá incluso legibles consiste justamente en su inevitable *divergencia* respecto a ese otro “universo” al que señalan, “sin desvendarlo”, su “rostro” hecho “máscara” y sus “silencios” y sus “hiatos” filmicos y literarios.

Ante la posible sospecha del artificio, Borelli viene a atestiguar que no se trata de una *mascarada* orquestada para su exhibición: la *coincidencia divergente* que escenifican la entrevista y sus suplementos es también una *copia certificada* de un *fuera de campo* que atraviesa el *fuera de cámara* de la intimidad. De este modo, esta intimidad revelada ratifica la entrevista filmada que reproduce y ratifica otra perdurable *efigie* de “Clarice Lispector”. Aquella que ejemplifica el poema de Drummond de Andrade —“vino de un misterio, partió para otro”— y que la efigia justamente “al margen de toda efigie” (Barthes, *La cámara* 38) en la medida en que no coincide ni con la persona *real* ni con su personaje autorial:

Clarice no fue un lugar común,
carnet de identidad, retrato.
¿De Chirico la pintó? Pues sí.
El más puro retrato de Clarice
se encuentra apenas tras la nube
que el avión partió, y ya no se percibe.
[...]
Dejamos para más tarde el comprenderla.
Más tarde, un día... sabremos amar a Clarice. (s/p)

En consecuencia, la aproximación y el desvelamiento que promete la entrevista en cuanto *aparición* del ser (ad)mirado acaba ofreciendo en su lugar la imagen “estática”, muda y distante que fijan sus últimos fotogramas, cuando el momento de mayor *proximidad* o de mayor *intimidad* —en primer plano, una Lispector ensimismada, de ojos cerrados, parece salir de sí al confesar su “rabia [consigo] misma”— se ve frustrado o interrumpido por la afirmación “por ahora estoy muerta” y el plano se abre hasta ofrecer su imagen de cuerpo entero en un silencio que solo rompe la afirmación “estoy

hablando desde mi tumba” (Lispector, en Lerner 30). Una imagen muda y distante que coincide con la primera visión del periodista –“avisté a Clarice a lo lejos, de pie, callada y encogida” (18)²⁸– y que, como aquella, atiza el deseo de Lerner, de los espectadores y de los lectores por aprender a “amar a Clarice” más allá del único “rostro” –auténtico porque inauténtico– que puede mostrar cualquiera de sus iconografías. Ese bajo el cual se esconde el “puro retrato” que ni el mismo De Chirico supo representar.

Tras todo lo expuesto, resulta evidente que es su “vaivén [...] siempre en suspenso, jamás estabilizado” (Heinich, *De la visibilidad* 451) entre presencia y ausencia, mediación e inmediatez, distancia y proximidad, diferencia y semejanza, lo que confiere efectividad a la entrevista en cuanto dispositivo de aparición de un *original* ya siempre abismado por un “referente otro [...] que él mismo” (191), que “remite a un estatuto de excepción y no a una condición común a todo ser humano” (194), según explica Heinich a propósito del actor célebre y según podemos sugerir respecto al estatuto de *autor*. Mediante la puesta en práctica de un “trabajo de mostración/ocultación” y mediante el contraste entre “el carácter a todas luces no localizable de la procedencia de [este ser]” y su “irrupción en este mundo”, la entrevista y sus suplementos solo permiten *avistar* aquella efigie inevitablemente borrosa o borrada hacia la que señala el poema de Drummond. Engrasan, así, la maquinaria *misterizante* o *enigmatizante* que la *aparición* del *original* debería detener, ofreciendo ya no la consecución del deseo de aproximación activado por este mismo “efecto misterio”, sino promoviendo la incesante persecución del original de un original “forzosamente lejano en cuanto constitutivamente mediatizado” (363); en cuanto producido por su incesante (re) presentación y por su siempre posible (re)aparición.

LOS SUPLEMENTOS DE ORIGEN: LERNER, BORELLI, MOSER

Como sugeríamos, una de estas *persecuciones* nos conduce hacia esa otra operación de suplementación del *original* que se supone exhibe la entrevista, basada ya no en el relato del doble no mediado del encuentro registrado sino en el del periplo que Lerner emprende, treinta años después, en busca de aquello que debe permitir *descifrar* su *enigma*. Esto es, en busca de un origen del original que, igual que el relato precedente sobre lo que quedaba oculto “al fondo del estudio” televisivo, pretende iluminar lo que permanece “fuera del campo” literario y social de Brasil. Mediante la narración de su

²⁸ Aunque su análisis excede los límites de este trabajo, cabe señalar que esta imagen coincide también con las últimas palabras de Lispector publicadas en su libro póstumo, *Um sopro de vida* (1978), cuando el narrador –“Autor” ficticio que comparte no pocos rasgos con la autora “Clarice Lispector”– describe su última imagen de Ángela, la escritora ficticia que es autora también de obras que llevan su firma: así como se alejan las nuestras, la “mirada” y la “cámara” del “Autor” retroceden “y Ángela va quedando pequeña, pequeña, menor –hasta que la pierdo de vista–” (160).

visita y sus aventuras detectivescas en Tchetchnik –el pueblo natal de Lispector, en Ucrania–, Lerner traza un recorrido trillado en cuanto sigue la senda tanto de la red conceptual que hemos sugerido (persecución del origen, ya sea a través de operadores de presencia de ese *original* ya siempre desaparecido, incluso para aquel que presenció su aparición; ya sea a través de la aproximación a los orígenes biográficos de dicho *original*); como la de tantos otros que, amparados a menudo por la metodología biográfica, han emprendido un viaje literal o literario²⁹ hacia el lugar –borrado del mapa³⁰– y las circunstancias de nacimiento –silenciadas– de la “extranjera” que, sin ser, “en un sentido profundo, siquiera [...] brasileña” (Moser 24), devino la mayor “estrella distante” (Queirós s/p) de la literatura de Brasil.

Como en otros discursos propiamente *biográficos*, el giro hacia los orígenes ofrece una respuesta que se quiere empírica a la pregunta que palpita ya en sus figuraciones *misterizantes*: parafraseando a Joanna Russ (86), ¿de dónde demonios viene? ¿De dónde proviene su extrañeza y su inconmensurable particularidad? ¿Cuál es el origen de su incomparable originalidad? Esta *empirización* se muestra en la conversión de *Clarice*, la *misteriosa* en una desconocida o en una pregunta por responder –según reza el título del diario de Lerner, *Clarice Lispector: Essa desconhecida*, y el de la biografía *Eu sou uma pergunta* (1999), de Teresa Montero–. Una conversión que implica una lectura en principio menos “mística” (Lerner 77)³¹ del “estilo resistente” de Lispector que, no obstante, tiene también efectos *enigmatizantes*:

Me acuerdo ahora, con toda riqueza de detalles, de las imágenes de Clarice sentada frente a mí en el estudio de televisión, permanentemente a la defensiva, preocupada, desconfiada, intentando preservar secretos que tal vez yo hacía peligrar... [...] Para ella yo era un periodista y por tanto una amenaza, listo para invadir sus recovecos en cualquier momento y revelar a todo el mundo sus más íntimos secretos, atrancados con tanto empeño y temor...

Los misterios de Clarice son los secretos de Clarice. (76)

Así, otras aproximaciones que se proponen descifrarla mediante la (re)construcción documental y objetiva de sus orígenes comparten este deslizamiento del *misterio*

²⁹ Por supuesto, todos sus biógrafos lo emprenden literariamente (Montero, *Eu sou uma* o Freixas), aunque por lo menos dos lo hacen también literalmente (Gotlib y Moser).

³⁰ En una descripción reiterada en entrevistas y crónicas, Lispector explica así las circunstancias de su nacimiento: “Nací en Ucrania, pero en fuga. Mis padres pararon en una aldea que siquiera aparece en el mapa, llamada Tchetchnik, para que yo naciera”. Tomo la cita de la entrevista para el Museu da Imagem e do Som (1976), reproducida en Lispector (*Encontros* 124).

³¹ Explica Lerner: “Investigadores, profesores, poetas, periodistas, pocos resisten y acaban utilizando la palabra *misterio* cuando se refieren a Clarice. Aunque la palabra está al alcance de la mano y llega a ser tentadora, prefiero la expresión *desconocida* cuando estudio los diferentes aspectos de su vida y de su trabajo. [...] No tengo condiciones para recorrer especulaciones de naturaleza mística” (77).

hacia el *secreto* y la consiguiente interpretación de los silencios y las *entrelíneas* de la autora en sus apariciones públicas e incluso en su producción literaria. Si, para Lerner, los secretos de Lispector justifican que “a lo largo de su vida rechazase conceder entrevistas” (76), Moser afirma que “casi todas las mentiras que contó tenían que ver con las circunstancias de su nacimiento” (20): fue el temor a no ser comprendida en una sociedad para la cual “el contexto que [la] produjo era inimaginable”, la razón por la que Lispector “cerró la boca, como un ‘monumento’, como un ‘monstruo sagrado’, amarrada a una leyenda que sabía que la sobreviviría, y que ella misma, de modo reluctante e irónico, abrazó” (17). Así, ese “estilo resistente” que un periodista resumió como un compendio de no respuestas –“no sé, no conozco, no lo oí decir, no entiendo del tema, no es de mi incumbencia, es difícil de explicar, no lo sé, no me considero, no lo oí, lo desconozco, no lo hay, no creo” (S. F, “Clarice Lispector diz” s/p; Moser 13)– tendría sus orígenes en la ocultación de unos orígenes que, en cuanto “contexto específico” del que “incluso un artista [*sic*] universal emerge” (17), atraviesan también una obra perfilada por Moser como más “espiritual” o “mística” que propiamente literaria (16).

De este modo, el relato biográfico de Moser, *Why this World?* (2009), y el diario (auto)biográfico del periodista tras las huellas de Lispector se presentan como suplemento a esos vacíos, hiatos o silencios que escandían la entrevista y, en general, su (re)presentación y su literatura. En un trayecto hacia el que ya apunta *Clarice Lispector. Essa desconhecida*, Moser restituye su significado *ilegible*, bien con la (re) construcción de un pasado traumático causado por el antisemitismo de la Rusia de los *progroms* que la autora habría tratado de olvidar o de ocultar, bien con la interpretación de su obra y de su figura a la luz de una tradición mística y de una cultura judaica incomprensible en el campo literario y social de Brasil. Esta suplementación se presenta como un trabajo de despojamiento de aquellos añadidos que habrían (des)figurado la verdad ilegible que ocultaría su “máscara inmóvil”. Un trabajo que, en ambos casos, se vincula a la restitución del *nombre propio verdadero* que habría quedado perdido en ese contexto original.

Así, como ya hiciera Teresa Montero (*Eu sou uma* 30), Moser recupera el nombre de pila que “recibió en Tchechelnik, Chaya”: el nombre que “desaparecería” bajo el *pseudónimo* abrasileñado de “Clarice”³² y que, atravesando de modo subterráneo toda una escritura “repleta de nombres ocultos”, volvería a emerger “en hebraico en la lápida de su tumba[,] permaneciendo poco conocido en Brasil hasta décadas después de su muerte” (57). Si la pérdida de este nombre se vincula con la huida de Ucrania y, por tanto, indirectamente con la persecución de los judíos, la hipótesis que

³² “En Maceió” –primer destino americano– “la familia adoptó nombres brasileños. Pinkhas [el padre] devino Pedro, Mania [la madre] devino Marieta, Leah [la hermana mayor] devino Elisa y Chaya devino Clarice. Solamente Tania [la hermana mediana], cuyo nombre era común en el nuevo país, mantuvo el suyo” (71).

sugiere Lerner apunta de modo explícito a una alteración deliberada que estrecha el lazo insinuado entre aquellos “silencios” de la autora y otra clase de silencios: los de las víctimas de un antisemitismo que la “historia oficial ucraniana” no quiere “divulgar” (Tucci Carneiro, en Lerner 12). Aunque sea incapaz de probarlo a causa de este mismo silenciamiento –el archivo que tal vez conservara el registro de esta alteración lo han devorado las llamas de un incendio sospechosamente casual que ha destruido también “los documentos salvados del Holocausto” y que Lerner atribuye al antisemitismo que pervive en Ucrania (135)–, el periodista supone que el apellido “Lispector” es un nombre “creado” o “inventado” para sobrevivir: “¿no sería [una] ingeniosa manera de escapar a la saña criminal y huir hacia el exterior, [abolir] un apellido semita y [adoptar] uno nuevo, con otra sonoridad [y aparentemente latino], anexando con ingenio un simple prefijo al apellido tradicional y permitiendo así que algunos Sectors estuvieran menos expuestos a riesgos de distinta naturaleza? *Li más Spector... Li... spector, ¡¡¡sí, Lispector!!!*” (71-72).

Esta focalización en el *fuera de campo* brasileño que se presenta como restitución de los orígenes y, con él, del *nombre propio verdadero* puede leerse como una neutralización tanto de los discursos en torno a “Clarice” –*emblem*a de las representaciones que construyen su *persona*– como en torno a “Lispector” –nombre de autora de una obra, construido por los discursos críticos– (Heinich, *La gloire* 111).³³ Si Moser pretende proporcionar la clave de su literatura mediante una interpretación místico-judaica capaz de iluminar el “contexto específico” del que “emergió” esta “artista universal”, su lectura contrarresta los discursos académicos o “cultos” que, desde Brasil, habrían descifrado a *ciegas* a la creadora que nombra el apellido. Si, por otra parte, la clave de su “personalidad” está también en tal contexto originario, la lectura de Lerner y, especialmente, la de Moser, contrarrestan las malinterpretaciones *misterizantes* y *mi(s) tificantes* que construyen su *leyenda personalista*,³⁴ es decir, aquella “figura mítica” –“la Esfinge de Río de Janeiro”– cuyo “nombre de pila [basta] para identificarla

³³ Calco esta distinción de la oposición *Vincent/Van Gogh* propuesta por Heinich (95-117).

³⁴ Subrayo con énfasis que la posición de Lerner es mucho más precavida, humilde, autocrítica y amable que la del biógrafo norteamericano. Consciente también del “halo de secreto” y de “misterio” en torno a la escritora (76-77), no pretende revelar “discutibles certezas” sino “enfaticar las preguntas”, cuestionándose además si este movimiento no incurrirá en el mismo error que denuncia, es decir, en su mitificación involuntaria (62). Por su parte, Moser sí presenta su lectura como la verdad revelada de una figura y de una obra deformadas por la mitificación brasileña, lo que no deja de resultar paradójico teniendo en cuenta que su biografía culmina de hecho este mismo proceso de mitificación amoldándolo a los lugares comunes santificantes y heroizantes que describe Heinich (véase *La gloire*). En este sentido, opera como aquellos “biógrafos de Van Gogh que, habiendo contribuido a la santificación del artista, estigmatizan las formas demasiado vulgares [o en este caso, ciegas o erróneas] de celebración” (95).

entre [los] brasileños instruidos” (Moser 12), la incesante rumorología de los cuales³⁵ debería detenerse ante el (re)conocimiento de unos orígenes sobre cuya ocultación o silenciamiento se habría construido la *estatua* o el “monumento” (17) en el que convierten a “Clarice”. Así pues, ni “Clarice” ni “Lispector”: en su lugar –recuperando su *verdadero* lugar–, Chaia Li/Spector (Lerner, 60, 72 y 74); “Chaya bat Pinkhas. Chaya, hija de Pinkhas” (Moser 556).³⁶

Una operación semejante lleva a cabo esa otra figura escondida en la “sala sombría” (Borelli 32) y “al fondo del estudio” televisivo donde se fragan la obra y la escenificación de la *autora*, de las que emerge tras su muerte para ofrecer “una visión sintética [...] de las líneas distintivas de su vida” (5), perfilando el “lado humano de Clarice” (en Franco Júnior 8) y “lo que podría llamarse [su] ‘trayectoria espiritual’ [...] a través de episodios a veces insignificantes” (Borelli 5) que confirman la constancia inalterada de un carácter (luego, propio) y en los que se vislumbran las imprevisibles (luego, auténticas) manifestaciones del genio (8; en Lerner 50). A través de su *Esboço para um possível retrato* (1981), de entrevistas publicadas (véase Franco Júnior y Lerner) y de otras concedidas a sus primeras biógrafas (véase Gotlib y Montero, *Eu sou uma*), Borelli desempeña esas funciones “menos nobles” (Díaz 143) de la elaboración de una imagen autorial que permiten *filtrar* de modo regulado la cotidianidad de la *persona* y satisfacer a “aquellos que desean conocer un poco más de su personalidad” (Borelli 5), mitigando los componentes excesivamente excéntricos del “monstruo sagrado” (26) y confirmando a la vez una genialidad autenticada porque se ubica en el espacio íntimo y no en el escenario espectacular de la publicidad o incluso de la publicación.³⁷

Como apuntaba, esta secretaria y amiga se revela un perfecto ejemplo de aquellos “cómplices constantes, acompañantes y guardianes póstumos” cuya genealogía traza Jean-Claude Bonnet en “El fantasma del escritor” (1985), y cuyo “papel de [...] testimonios privilegiados es el de convertirse más tarde en servidores vigilantes y concienzudos de la obra” (330-332) y de una imagen que contribuyen a “acreditar y mantener” contra aquella, “necesariamente simplificada”, con la que “el público sustituye al verdadero rostro del escritor” (335). Autorizada en cuanto secretaria al

³⁵ Citando a Laura Feixas, Moser añade que todos estos brasileños instruidos “la conocieron, estuvieron en su casa y tienen alguna anécdota sobre ella que contar, como los argentinos con Borges. O, al menos, fueron a su entierro” (13).

³⁶ Respecto a esta filiación, no quiero dejar de apuntar cómo Moser distribuye la herencia paterna y materna. Mediante el retrato del abuelo (32) y del padre (120-121 y 163), el biógrafo establece la cultura religiosa judaica –verdadera fuente y clave de la obra– como legado patrilíneo, mientras que la madre apenas transmite a su hija el “trauma” de una supuesta violación, la “culpa” por no haber podido salvarla de la muerte (100), la “elegancia” (34) y la “mirada desafiadora [...] que [la] volvería inmediatamente reconocible” (69).

³⁷ Sobre el vaivén entre comunicación y hermetismo, proximidad y lejanía, cotidianidad y genialidad, véase Borelli (21, 27, 40-41, 49 o 93-99).

cargo de la estructuración de sus últimos trabajos (*Um sopro de vida*); en cuanto amiga íntima dedicada en cuerpo y alma a paliar “[su] gran soledad [...] como persona y como escritora” y la “disfunción social absoluta [en la que vivía]” (en Franco Júnior 8); en cuanto última destinataria de su escritura,³⁸ y en cuanto última testigo de la *persona viva*—ella es quien “sujeta con fuerza [su mano]” cuando muere y suya es la voz que “[le susurra] muy despacio la palabra *paz*” (Borelli 61-62; cursiva del original)—, Borelli aparece como el suplemento imprescindible para la restitución, si no de un *rostro*, sí de un *retrato verdadero* de otro modo oculto o desconocido y, en consecuencia, como el correctivo necesario para tres tipos de (des)figuración o de apropiación.

En primer lugar, la de los excesos de una *misterización*—mitificante o estigmatizante— que “aleja a las personas y me deja sola” (Lispector, en Borelli 26). En segundo lugar, la de una crítica académica, teórica e intelectualista que no solo desconoce su “intención” sino que se muestra incapaz de comprender su escritura “simple”, vinculada con la “simplicidad del sentir, de embarcarse en las sensaciones” (en Franco Júnior 9). Por último, quizá incluso la de un discurso biográfico que Borelli contribuye a nutrir “[haciendo] explícitas ciertas características personales” que, sin embargo, “no dicen respecto de una biografía” (Borelli 5) sino que parecen presentarse como destellos o “fragmentos” de una “vida interior” (Lispector, en Borelli 21), de un “núcleo último” (14) y “secreto” (19), hecho de “liquidez sin unidad” (13), que las redes biográficas vendrían a disecar, perdiendo entre sus líneas los vestigios de la *vida* de aquella que—en una rememorada afirmación—rechazó la auto(bio)grafía (“No quiero ser autobiográfica. Quiero ser *bio*” [*Agua viva* 33]) y que, desde las páginas del *Esboço*, vuelve a decirse “sin enredo”, “inopinadamente fragmentaria”: “mi historia es vivir” (15).³⁹ ¿Quién, sino la que la acompañó hasta la muerte, puede “[decirle] al mundo: miren la persona maravillosa que *ustedes no conocieron*”? (en Franco Júnior 8; subrayado personal).

UN NOMBRE CORRIENTE

Frente a estos intentos de decretar la verdad, permítanme concluir este artículo escuchando la *voz propia* de la autora en busca de las claves o de la *piedra rosetta*

³⁸ En *Clarice Lispector. Essa desconhecida*—libro, por cierto, también póstumo— Lerner suplementa la entrevista filmada de la autora con la que probablemente sea la última entrevista de su última testigo, puesto que Borelli muere apenas un mes y medio después del encuentro con Lerner (42). Allí leemos: “[Julio Lerner]: Lo último que ella escribió fue una nota dirigida a usted, en el lecho del hospital... —[Olga Borelli] Sí... la víspera de su muerte (abre una carpeta, rebusca papeles en su interior y me entrega una hoja). Éste es...: ‘Olga/ Paulo e Iliana están conmigo/ —¿y después? Me muerdo/ de miedo de quedarme sola/ temo la soledad conmigo/ misma que me/ da pavor. ¿Aceptas/ mi pobre compañía? Responde ahora, ¿sí?’” (52-53).

³⁹ Trabajé las resistencias de Lispector a la (auto)biografía en sus crónicas en mi tesina de máster (inédita en este aspecto). Véase el excelente trabajo de Samanta Rodríguez.

de otros *desciframientos*. Además de la disputa por la autoridad en la (re)velación de “Clarice Lispector”, los discursos de Borelli, Lerner y Moser comparten una descripción de su figura o de su escritura como un *puzzle* cuyas instrucciones de montaje se arrojan a la potestad de redactar. Borelli describe los fragmentos de *Um sopro de vida* que debe “estructurar” en “libro” como un “rompecabezas” cuya resolución requiere “una lógica sensible” y “no [...] operacional” (en Franco Júnior 8). Las investigaciones de Lerner son descritas por su prefaciadora como una reunión de “nuevas piezas” que –“como en un caleidoscopio”–, “fueron cayendo [y] [ayudándolo] a reconstruir la trayectoria de Clarice” (Tucci Carneiro, en Lerner 13). Inspirándose en la introducción de Gotlib a *Uma vida que se conta* (1995), Moser describe también a una “Clarice” *facetada* o despiezada por las miradas “fascinadas” (12) que la han “descrito como casi todo” –“nativa y extranjera, judía y cristiana, bruja y santa, hombre y lesbiana, niña y adulta, animal y persona, mujer y ama de casa” (17)⁴⁰–, trazando el retrato de una “Esfinge” la restitución de cuyo contexto originario deberá cumplir su “esperanza” –nunca perdida– de disipar esa “mitología” (14) y “ser vista como una persona real” (16). Frente a ello, mi lectura se afanará en otra clase de desciframiento; un desciframiento que, más que permitir la revelación de “un *sentido* y de un *sentido uno*” (Derrida, “Firma, acontecimiento” 349; cursivas del original), apunta al *cero* o al *vacío* que oculta la *cifra* en su etimología.

Aquella entrevista *memorable* que analizábamos párrafos atrás, esa escena donde “Lispector” no parecía *bastarse a sí misma* para hacerse *presente* como *original*, ofrece otra vía de aproximación a este conjunto de piezas que se despliegan, bien como “fragmentos” que deben reengarzarse al cuerpo o al *corpus* del que proceden, bien como superfluas añadiduras de las que hay que despojar el rostro o el nombre que

⁴⁰ El primer apartado de *Uma vida que se conta* expone algunos de los “trazos que componen los diferentes perfiles de Clarice, diferentemente vistos por la empleada, por la vecina, por los familiares, amigos, periodistas, críticos y escritores”, reuniéndolos en una enumeración que recuerda a la de Moser pero que evidencia ya la diferencia entre los proyectos de ambos biógrafos: “Próxima. Distante. Vanidosa. Tierna. Sufrida. Lisérgica. Vidente. Visionaria. Intuitiva. Adivina. Extranjera. Enigmática. Simple. Angustiada. Dramática. Judía. Insoluble” (54). Si el uno *ordena* las piezas en lo que parecen alternativas excluyentes o pares opuestos (¿“hombre y lesbiana”? ¿“mujer y ama de casa”?), cuya coexistencia supuestamente imposible sugiere su falsedad o la necesidad de una clave que los reúna en síntesis, la otra se limita a yuxtaponer lo que presenta como “vestigios de una identidad, trazos de un *ser casi Clarice*” que no se trata de desmentir o de descifrar porque –a diferencia del de Moser– su proyecto entrelaza “vida y obra”, “lo documental” y “lo ficticio” advirtiendo que sus “relaciones de dependencia” y sus “[innegables] coincidencias” quizá sean un efecto textual: “Tanto practicaba [Clarice] con eficacia el *parecer como si fuera* que, en este juego, nosotros, lectores de su vida y de su obra, a veces nos sentimos engañados, de un modo incluso mágicamente perverso, y enredados en una de las grandes cuestiones que esa narrativa de vida traduce: los límites entre lo histórico y lo ficcional. ¿De quién es la voz? ¿Cuáles son las personas y cuáles los personajes? ¿Qué es historia y qué es ficción? En fin, ¿qué es real y qué es imaginario en esta *historia de Clarice*?” (15; cursivas del original).

desfiguran. El último y único “documento” en el que asistimos al cuerpo automotriz y a la *voz propia* de la autora comienza justamente con la pregunta sobre el origen del nombre. Un nombre que, en boca de Lerner, es una presentación y una interpelación pero también una cita, quizá incluso doble: “Clarice Lispector... ¿de dónde viene ese Lispector?”. He aquí esbozado el proyecto que el periodista emprenderá treinta años después, tal vez siguiendo la pista sobre la que parece ponerle la respuesta de Lispector sobre “Lispector”. Aunque, de hecho, tal respuesta consiste –entre otras cosas– en una doble cita que entrecomilla el “mismo nombre” que se pone en juego o, en otras palabras, la mismidad y la propiedad de ese “mi mismo nombre” que parece (a)firmarse en la aserción final, impidiendo que “Lispector” hable sobre “Lispector” en “nombre propio”:

–Clarice Lispector... ¿de dónde viene ese Lispector?

–Es un nombre latino, ¿verdad? Le pregunté a mi padre desde cuando había Lispector en Ucrania. Dijo que desde generaciones y generaciones. Supongo que el nombre fue rodando, rodando, rodando, perdiendo algunas sílabas y fue formando otra cosa que parece... *Lis* en el *pecho*, en latín... Es un nombre que, cuando escribí mi primer libro, Sérgio Milliet (yo era entonces completamente desconocida, claro) dijo: “Esa escritora de nombre desagradable, pseudónimo sin duda...”. No lo era, era mi mismo nombre.⁴¹ (en Lerner 20)

¿De quién y de qué se afirma aquí una propiedad pasada (“era mi mismo nombre”)? ¿A qué tiempo anterior se emplaza una mismidad alterada de origen? ¿Qué resta del “mi” o del “mismo” de y en un nombre que es ya *originalmente otro que él mismo*, en el lugar de cuya forma originaria se emplaza una suposición (“¿verdad?”; “[mi padre] dijo”; “yo supongo”; “parece”) y que nos llega ya como esa “otra cosa” en la que ha devenido de tanto *se dice*, constituida y alterada –constitutivamente alterada–, por su propia circulación? ¿En qué se diferencia de esa “otra cosa” que emerge del segundo bautismo, el que oficia el crítico que, dándola a conocer por primera vez como “escritora”, pone el nombre en circulación y lo hace, además, como “pseudónimo”? ¿Qué hace con lo que *se da cita* con y en este “extraño” nombre *corriente* aquella a la que se supone interpela? ¿Y qué le hace ese “extraño” nombre *corriente* a esta escena que debería *colmar* el deseo de encuentro con su referente; a esta escena “única, memorable entre todas” (Heinich, *De la visibilité* 28) que debería trazar las lindes entre el nombre y

⁴¹ Soy consciente del valor enfático del adverbio *mesmo* en portugués (“era meu nome mesmo”, escuchamos en la entrevista) que, por tanto, no debe traducirse necesariamente con el valor identificativo que le estoy dando, sino también como “realmente, de verdad” o incluso “exactamente”. Ambos valores, no obstante, podrían funcionar aquí: ¿cómo afirmar que un nombre constitutivamente impropio y alterado es *en realidad mi nombre* o *exactamente mi nombre*, *no es otra cosa* o *no es más que mi nombre*?

el pseudónimo, lo auténtico y lo apócrifo, la verdad y el rumor, etc., y –sobre todas ellas– el antes y el después, lo vivo y lo póstumo?

Detengámonos, por el momento, en esta última pregunta; al borde de lo que nos sitúa el “Clarice Lispector” que antecede “¿de dónde viene ese Lispector?” y que, decíamos, resuena en boca de Lerner como presentación, como cita y como interpelación. En primer lugar, el nombre parece funcionar como un constativo redundante porque viene a redoblar el rostro ya reconocible de la autora en la pantalla y porque funciona como una presentación que *dice* que aquella a la que se presenta, como suele decirse, *no necesita presentación*: el nombre y el rostro aparecen en lugar de la enumeración de las obras o de esa síntesis biográfica que suele preludear la entrevista audiovisual, porque el nombre y el rostro –que las reúne y las subsume– sobran y bastan para evocarlas. Aun escuchándolo como presentación, sin embargo, “Clarice Lispector” se desliza ya de la constatación al performativo (Derrida, *Otobiografías* 17): *viene a inaugurar* la entrevista y a inaugurarla como espacio de presentificación; como acontecimiento en el cual el nombre, el rostro y lo que subsumen deberán reunirse en o retornar al cuerpo vivo y a la viva voz que representan. De ahí que “Clarice Lispector” esté funcionando como cita y como interpelación, allí donde, de hecho, ambas se confunden. Como cita, para empezar, en cuanto *mención*, es decir, como recuerdo o rememoración de todo aquello que *se da cita* en el nombre o, en otras palabras, de todo aquello de lo que el nombre es *cita* en cuanto llamada o convocación. *Cita*, finalmente, como fragmento textual que se presenta como *objeto* de reflexión que interpela a aquella que nombra para que a la vez responda a él, sobre él, de él y por él. Para que asuma lo que el nombre evoca, para que resuma lo que se da cita en él y, a la vez, para que dé fe de él respondiendo por o en lugar de él. Entre tanto, entre “Clarice Lispector” y “mi mismo nombre”, entre la interpelación y la respuesta, entre la convocación y la reunión, este objeto va a la deriva y deja en suspenso aquello que *ha venido* a hacer: solo si Clarice Lispector firma el “documento” con “Clarice Lispector”, con y en “mi mismo nombre”, es decir, solo si contrafirma su propia firma (Derrida, “Firma, acontecimiento”), la entrevista, autenticada, podrá propiamente comenzar. Entonces, ¿comienza?

Clarice Lispector parece que, por una vez, sí responde. Y lo hace, en primer lugar, asumiendo la *pieza insignia* que el nombre resume y que, por tanto, no requiere tampoco presentación. En lugar de mencionar la “extrañeza” o el “misterio” que acompaña el nombre desde ese mismo bautismo de Milliet –“un nombre extraño, incluso desagradable, pseudónimo sin duda” (4)–; y en lugar de nombrar la “extranjería” a la que se había atribuido tantas veces la particularidad de su obra y de su lenguaje, Lispector les presta un rostro “tan eslavo” (Queirós s/p) que *habla por sí solo* y les presta, sobre todo, voz al describir el desplazamiento del nombre mediante la reduplicación del verbo *rodar* [rolar], es decir, repitiendo esa *erre* “áspera, gutural” que “le daba [ese] acento extraño” tantas veces identificado como el rastro de una lengua extranjera (Moser 19). Así, sutura el nombre al cuerpo, correspondiéndolos, encarnando la firma que se supone

contrafirma “mi mismo nombre”. Pero, con ello, le *hace* también al nombre aquello que de hecho dice que hace el nombre y que hace al nombre: lo *cita* en el sentido más radical de la etimología, esto es, lo pone en movimiento citando o convocando a aquellos que, como Lerner, se pondrán tras la pista de esta supuesta correspondencia y se afanarán en hacerlo *rodar de vuelta* hacia su contorno y su entorno ratificado – aparentemente– como original.

Sin embargo, la coincidencia del cuerpo y de la voz con lo que el nombre repite o replica no es una re-unión o un retorno, porque opera tres extrañamientos o tres dislocaciones vinculadas que, en efecto, impiden que ese rostro y esa voz que las encarnan asuman o reúnan como simplemente *propias* esas *piezas insignias* que es “imposible saber de dónde [vienen] al oírlo hablar” (S. F., “Sepultamento” s/p). En primer lugar, un dislocamiento desde la propia *biografía* a la *biografía* del nombre que parece repetir el periplo de los Lispector por Ucrania, pero que ya no es un periplo vital sino el de una *pieza* o un *objeto* textual. Así, podemos leer entre comillas lo que en adelante se dice del nombre y de su portadora, comenzando por la contrafirma que rubrica la entrevista al final de esta pregunta inicial. En segundo lugar, un dislocamiento desde la *voz propia* de la *autora* a la voz del padre –definido en la siguiente oración como un “representante de firmas”⁴²– y a la voz del crítico –padre del nombre literario que inaugura su recorrido– que convierte la asunción de “mi mismo nombre” en una incorporación del “nombre que los otros nos dan”.⁴³ Así, Lispector no solo *replica*, confirmándolas, las cualidades del nombre sino que, con ello, *se hace* eco de quienes lo han conformado como un “extraño” nombre *corriente*, cuyas resonancias no radican, por tanto, en el cuerpo que las asume sino en la boca de quien lo *cita* o en el oído de quien lo escucha, en la oreja que decide dónde arraigan o hacia dónde se empujan esas *erres* “ásperas, guturales” que, en cuanto marca de un *estilo* que trazaría la linde entre la lengua común y la “firma idiomática”, están ya “expropiadas de antemano” (Derrida, *Points de suspension* 240), son ya un “proceso” (58) y un “efecto” (214) para y por el oído de los demás.⁴⁴ Por último, y en consecuencia, un dislocamiento

⁴² “Clarice, ¿qué hacía su padre profesionalmente?”, le pregunta Lerner: “Representaciones de firmas [comerciales], cosas así” (20).

⁴³ Afirma Lispector en una conferencia publicada como crónica en *Jornal do Brasil*: “Pensar en términos de literatura [...] al comienzo me pareció una experiencia desagradable: sería, por así decirlo, como si una persona se refiriera a sí misma como Antonio o María. Después, la experiencia se reveló menos mala: llamarse a sí mismo por el nombre que los otros nos dan suena como una convocatoria de reclutamiento. Desde el momento en que yo misma me llamé, me sentí con algún encanto inesperadamente reclutada. Reclutada sí, pero muy confundida” (*Revelación* 98).

⁴⁴ Remito aquí a *Otobiografías* (40) y a *Points de suspension*, donde Derrida describe el vínculo constitutivo entre (toda marca de) lo propio o de la singularidad (el “estilo”, “mi idioma”, la “firma idiomática, irremplazable”, etc.) con la atribución o el efecto en, por y para el otro, lo que implica la imposibilidad de retorno o de reapropiación a un origen: “el idioma [...] es un proceso, el efecto de un

desde la confirmación de cualidades originarias a la confusión entre lo originario y su propia rotación que impide justamente ubicar entre lo propio y lo apócrifo, entre lo inherente y lo añadido, entre el original y su repetición, aquello que arraiga y aquello que extraña la firma respecto a una lengua común. ¿Qué es la “latinidad” que acomoda “Lispector” en la lengua de sus oyentes?, ¿la lengua propia del nombre (extranjero, por tanto, en su trayecto ucraniano) o un producto derivado de su rotación? ¿Qué es, entonces, su “extranjeridad” o su “extrañeza”? ¿originaria o subsidiaria?, ¿propia o adquirida o adquirida como propia?, ¿y respecto a dónde y a qué lengua común? En cuanto marca de una diferencia idiomática, de la singularidad de un idioma o de un *estilo* que *distingue* “Lispector” como *firma de autora*, la “extrañeza” y la “extranjeridad” solo pueden ser “percibidas por el otro”. Solo pueden parecerse (o *semblarse*) como “otra cosa” o la “cosa” del otro, librada a la alteración, a la “repetición y, pues, [a] la imitación, [al] simulacro” que está “en el origen mismo de esta singularidad” (Derrida, *Points de suspension* 365-366).

De este modo, ese objeto a la deriva entre la interpelación de Lerner y la respuesta de su portadora que, como una *comediante*, “no dice sino lo que se le hace decir” (Derrida, *De la gramatología* 384), acaba *rodando de vuelta* a la boca y al oído del periodista y del espectador. A la boca o al oído de todos aquellos que le hacen decir, por ejemplo, cuál es su *querer-decir* anclado a un origen o a un contexto originario que, sin embargo, “se pierde en el camino” o, más precisamente, que dice ya su destino en cuanto signo ya siempre “citado, puesto entre comillas”, rondando de boca en boca, de oído en oído o de contexto en contexto “sin ningún centro de anclaje en absoluto”.⁴⁵ Engarzada en la “máquina productora” que ni la desaparición ni la aparición de su portadora “[impide] que siga funcionando y dando, dándose a leer y a escribir” (“Firma, acontecimiento” 375), la firma “Lispector” y todo lo que subsume o reúne como *firma* –la singularidad, el *estilo*, la marca de una particularidad, de un *tono* o de un acento, de una diferencia que opera en la lengua, pero también la generalidad de su devenir *nombre común*⁴⁶– está librada de antemano a la alteridad y a la alteración. Es decir, está

proceso de *exapropiación* que no produce más que perspectivas, lecturas sin verdad” (58; cursivas del original).

⁴⁵ Sigo aquí a Derrida en “Firma, acontecimiento, contexto”: “Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser *citado*, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto. Esta citacionalidad, esta duplicación o duplicidad, esta iterabilidad de la marca no es un accidente o una anomalía, es eso (normal/anormal) sin lo cual una marca no podría siquiera tener un funcionamiento llamado *normal*. ¿Qué sería una marca que no se pudiera citar? ¿Y cuyo origen no pudiera perderse en el camino?” (361-362; cursivas del original).

⁴⁶ Remito a la reflexión de Derrida en *Points de suspension*: “Del viejo concepto de obra [que percibo todo el tiempo en vías de deshacerse, de expropiarse, de caerse en pedazos sin ensamblarse (*rassembler*)

entregada de antemano al otro que –cuando la *autora* “no responde ya de lo escrito, de lo que parece haber firmado, ya esté ausente provisionalmente ya esté muert[a], o en general no haya sostenido con su intención o atención absolutamente actual y presente, con la plenitud de su querer-decir, aquello que parece haberse escrito ‘en su nombre’” (375)– “siempre podría, un buen día, hacer de mí y de mis restos alguna cosa, una cosa, su cosa” (*La bestia* 170); “otra cosa” que, como “toda huella, por singular que sea”,

es una máquina muerta-viviente, superviviente, el cuerpo de una cosa [...] muerta que resucita cada vez que un soplo de lectura viva, cada vez que el soplo del otro o el otro soplo, cada vez que una intencionalidad apunta hacia ella y hace que reviva animándola, como si fuese [...] un cuerpo, una corporalidad espiritual, un cuerpo propio [...], un cuerpo propio animado, activado, atravesado, traspasado de espiritualidad intencional. (175)

Es aquí, en “la per-vivencia en la cual la oposición entre lo vivo y lo muerto pierde y debe perder toda pertinencia, todo filo cortante” (174), donde Lispector parece responder a un nombre al cual y del cual *ya no (se) puede responder*. Un nombre que no es su nombre (es “otra cosa” que “parece”) sino que lo *habrá sido* (no es un “pseudónimo”: “era mi mismo nombre”) cuando le prestemos oídos, “sólo después de mi muerte”, “hablando desde mi tumba”. Un nombre, pues, que si la nombra a ella es como *ya muerta*: “Lispector” dice la *postura* (“lis en el pecho”)⁴⁷ en la cual este cuerpo automotriz, este “cuerpo propio animado” que gesticula *en vivo* en la pantalla, está firmando ahora, y en “mi mismo nombre”, este acontecimiento que *no tiene lugar*

nunca en su firma] estaría tentado de retener el valor de singularidad y no de identidad a sí o de ensamblamiento [*rassemblement*]. Si hay algo que se repite en mí de modo obsesivo, es esta paradoja: hay singularidad, pero esto no se ensambla, *consiste* en no ensamblarse. Me diréis quizá que hay un modo de no ensamblarse [*rassemble*] que se sembla [*ressemble*], se decía antaño el *estilo*”. Pero lo que *se sembla* en eso que no *se ensambla*, el “estilo”, “sólo puede ser percibido por el otro. El idioma, si lo hay, aquello en que se reconoce una firma, eso no se puede reapropiar, por paradójico que parezca. Sólo puede ser aprehendido por el otro, librado al otro. Sin duda, puedo creer reconocerme, identificar mi firma o mi frase, pero solamente a partir de la experiencia y de un ejercicio en el cual me veré comprometido, arrastrado *como otro*, estando la posibilidad de la repetición y, pues, de la imitación, del simulacro, en el origen mismo de esta singularidad” (365-366; cursivas del original). Para tratar de conservar la paronimia *rassembler/ressembler* opto por el verbo *ensamblar* (del francés antiguo, *enssembler*) y por el arcaísmo *semblar* (del catalán, semejar o parecer semejante).

⁴⁷ Como explica Edgar Cézár Nolasco, esta firma póstuma que abre y cierra la entrevista, abre y cierra también el *corpus* de Lispector: aparece en la imagen “flores sobre la tumba”, en *Perto do coração selvagem*, para “reaparecer [...] en su propio lecho de muerte” (21), en el último texto que, según Borelli, escribe o le dicta la autora: “Soy un objeto querido por Dios. Y eso me hace nacer flores en el pecho. [...] Lirios blancos apoyados en la desnudez del pecho. Lirios que ofrezco y a lo que está doliendo en ti. Pues somos seres y carentes. También porque ciertas cosas –si no fuesen dadas– fenecen. Por ejemplo –junto al calor de mi cuerpo los pétalos de los lirios se secarían. Llamo la brisa leve para mi muerte futura. Tendré que morir si no mis pétalos se secarían” (en Borelli 61).

como escena de *presencia* sino que se confirma como escena de *(re)aparición* que, como tal, no *va de suyo*, es decir –según reza el *DRAE*– no se presenta naturalmente, propiamente o sin sugestión ni ayuda ajena.

Ya siempre póstuma pese a aquellos intentos de Lerner por asegurar su inmediatez, el de la entrevista no es jamás el tiempo presente del directo, sino el tiempo perfectivo y a la vez iterativo del *diferido*, que si algo actualiza o hace presente es la mediatización constitutiva de un ser, por tanto, ya siempre ausente y “forzosamente lejano”, “inaccesible *en persona*” –“directamente como una realidad sustancial” (Agamben 93)– “al mismo tiempo que indefinidamente disponible en sus imágenes” (Heinich, *De la visibilité* 453) y en su *corpus*, “en los dispositivos en los cuales ha sido puesto –si lo fue– en juego” (Agamben 93). Un ser “ya muerto”, según le hace decir Derrida al nombre propio, “Derrida” (*déjà*) (en Kamuf 4-5),⁴⁸ y según define Ricoeur al *autor* que permite “una relación completa y, de algún modo, perfecta [con el libro]”: aquel que “ya no puede responder” y del que “sólo [se] puede leer [la] obra” (129). Pero un ser que, como las *estrellas* analizadas por Heinich,⁴⁹ no puede entrar simplemente o soberanamente (Derrida, *La bestia* 170) en la *propia muerte* como desaparición o ausencia puras, según pareciera sugerir Barthes (véase “La muerte”), porque la muerte –citada “cada vez que se deja una huella” (174)– es el tiempo de la per-vivencia librada a los demás.

Lejos de detener la maquinaria de la recitación o de la reaparición, y lejos de detener el deseo de encuentro con un *original*, la ciertamente extraña modalidad de contrafirma que escenifica la entrevista viene a *promoverlos* en cuanto sigue re-presentando o poniendo en juego la lógica que los impulsa. El *efecto misterio* sigue operando, encarnado en esas “erres guturales” que siguen dando “de qué hablar”; en la alusión a un origen tan extranjero como extraviado que sigue poniendo en ruta a viajeros como Lerner; en el aparente desmentido del pseudónimo que parece lamentar malentendidos que requieren remedio o reparación; y, sobre todo, en el hecho de que la *presencia inmediata y propiamente original* sigue permaneciendo más allá o en *el más allá* de su (re)presentación o de su aparición, señalando de nuevo, pues, hacia aquel original del original no representable que, según mi lectura, las múltiples suplementaciones del “documento” audiovisual también acababan por sugerir.

Sin embargo, esta extraña modalidad de contrafirma impide a la vez considerar el misterio, la extrañeza, el enigma o el secreto más allá de su *efectividad*, es decir,

⁴⁸ Derrida, Jacques: *déjà*.

⁴⁹ Explica Heinich: “Siempre ya muertas en cuanto están hechas de ausencia tanto como de presencia, las estrellas tienen también la propiedad de vivir para la eternidad: como los dioses y diosas del Olimpo, son a la vez humanas, puesto que han estado en la tierra, e inmortales, porque están siempre vivas en el espíritu de sus innumerables fieles. He ahí porque, al morir, una estrella deviene verdaderamente ella misma, *tal como en sí misma al fin la transforma la eternidad*” (*De la visibilité* 454; cursivas del original).

desde una lógica que podría alguna vez desvelar su causa o su origen; desvendar un original (dis)simulado, malentendido, desconocido; remediar sin re-mediar su (des)figuración. De hecho, el doble relato del origen del nombre ya señala su vínculo constitutivo tanto respecto a la deformación como al misterio, el enigma o la ocultación. Como señalábamos, “Lispector” aparece como un nombre originariamente alterado; producto de una circulación en la cual resuena de antemano –confundiéndose ambos nacimientos y ambos destinos– la emergencia del nombre autorial. Si el patronímico lo configura la pérdida de “algunas sílabas” que dan espacio a la figuración (“*lis* en el *pecho*”), el nombre de autora nace suplementado por las añadiduras de Milliet, todas ellas relativas, bien a las modulaciones que le confiere el oído ajeno, bien a la certeza de una ocultación o de un disimulo: “extraño”, “desagradable”, “pseudónimo”, “sin duda”, a las que Lispector agrega ese “desconocida” que estaba también implícito en aquella reseña (in)augural⁵⁰ y que pervive como su epíteto.

El crítico firma así las primeras de entre las *sílabas* que irán formando el nombre mediante su desplazamiento por el imaginario literario brasileño y, más allá, por otros territorios más vastos –la *literatura latinoamericana*–, más presuntuosos –la *literatura universal*– o más inciertos –la *literatura femenina* (Cixous) o la *literatura judía* (Moser)–. Pero tales sílabas no son meras añadiduras o superfluos suplementos. En primer lugar, porque suplen el vacío de aquellas piezas perdidas, tanto más irrecuperables cuanto su extravío origina el nombre *real*. En segundo lugar, porque lanzan, junto al nombre, aquello que trabaja más pertinazmente en la (in)determinación de la efigie de la autora en sus múltiples desplazamientos o, en otras palabras, la lógica que lo empuja como nombre autorial. ¿Quién se oculta bajo el “pseudónimo”? ¿Quién, bajo su “máscara de impasibilidad” (Hohlfeldt s/p)? ¿Quién, bajo “el retrato que el avión partió, que ya no se percibe” (Andrade s/p)? Así pues, lo que viene a confirmar este relato sobre el nombre que confunde origen e iteración, propiedad y alteración, y que apunta hacia la extrañeza y la pseudonimia como primera (des/con)figuración, es que, en efecto, “la explicación de[l] enigma es la *repetición* del enigma” –“¿Qué eres? Y la respuesta es: Eres. ¿Existes? Y la respuesta es: Existes”– (Lispector, *A paixão* 109), dejando huérfanos de origen aquellos discursos que no cejan de *repetir* que hay, sí, un secreto, un enigma, un misterio; una verdad oculta y desvelable, silenciada y explicitable, alterada y restaurable, perdida y restituible, maltrecha y remediable.

Podemos advertir, así, en torno a qué trabaja el desciframiento que tales discursos pretenden operar: en torno al *cero* al *vacío* que esconde la palabra *cifra*, ese que pone

⁵⁰ La reseña de Milliet comienza así: “Raramente tiene el crítico la alegría del descubrimiento. Los libros que recibe de los conocidos consagrados ya no le producen emoción [...]. Cuando, sin embargo, el autor es nuevo, siempre hay un minuto de curiosidad intensa: el crítico abre el libro [...], lee una página, lee otra, se desanima. [...] Los descubrimientos son raros. Pero esta vez hice uno que me llena de satisfacción” (4).

a circular el nombre de autor tal y como lo define Inger Østenstad, es decir, como “receptáculo de descripciones variadas” e incluso contradictorias (8-9) cuya “vacuidad semántica” le permite funcionar como una suerte de *gancho* del que colgar atribuciones que perfilan tanto al referente como a aquellos que lo nombran, y que la autora vincula con la imagen del *renombre* o de la *fama* que “gana fuerzas recorriendo el mundo” y en cuyas “huellas no rebrotan las mismas palabras” de su portador sino “un matojo de comentarios y rumores” (7). A las imágenes del *puzle* o del *rompecabezas* a las que Diaz (188) recurre para describir el juego de ensamblaje del *escritor imaginario*, podemos añadirle entonces la del juego del Taquin, ese en el cual es la existencia de una “casilla vacía” –móvil, desplazable– la que “permite constituir la figura” haciendo posible la circulación de las demás y el desplazamiento del conjunto (Laghouti, Martens y Watthee-Delmotte 11): “la casilla vacía ilustra la vacuidad necesaria para que las otras piezas del juego entren en movimiento” (20).

Como se recordará, esta vacuidad es también aquello que, para Agamben, permite que el lector inicie su lectura situándose en el “puesto [...] vacante” o en el “lugar vacío que el autor habrá dejado allí”, en el texto, donde “él es”, pues, “lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso” (90-91). Y es esta vacuidad la que permite finalmente pensar la figura autorial, ya no como “amo del imperio del sentido” (Diaz 228), detentor de un *pleno* semántico que detiene y retiene la “proliferación” de interpretaciones (Foucault, en Østenstad 4; Barthes, “La muerte”) sino como una “cámara de ecos” (Diaz 228) cuya oquedad da espacio no solo a la multiplicación de lecturas de un *corpus*, sino a la multiplicación de bosquejos de un cuerpo que –como en el “test proyectivo” al que se refiere Barthes para definir la lectura (*Sur Racine* 188)– funciona como una suerte de test de Rorschach.

Es este *vacío* o esta *cifra* –leídas como enigma, misterio o secreto– lo que permite, pues, la productividad discursiva que construye la figura autorial en torno al campo semántico que señala Agamben respecto al “ser especial” (72-75): “Ser de generación y no de sustancia” (72); objeto de “especulación” infinitamente “espectacularizado”, que deviene un espéculo o un espectáculo (véase Heinich, *La gloire*; Cróquer, “Casos de autor”), o un espejo espectacular, extraordinario. Y es este *vacío* o esta *cifra* lo que *da lugar* a los múltiples sustitutos y suplementos que hemos visto advenir en estas páginas, aquellos que obran la siempre posible porque nunca completa (re)aparición del “ser especial”. Que *reaniman* con su “otro soplo” o con su *soplo de vida* a ese ser “constitutivamente ausente” porque “constitutivamente mediatizado” cuya muerte tampoco basta para su desaparición.

BIBLIOGRAFÍA

- Accioly, Breno. “Um romance selvagem”. *O Jornal*. 30 enero 1944.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Córdoba: Adriana Hidalgo, 2005.
- Andrade, Carlos Drummond de. “Visão de Clarice Lispector”. *Perto de Clarice*. Río de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim, 1987. s/p.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. [1980] Barcelona: Paidós, 1989.
- _____. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. [1968] Barcelona: Paidós, 1987. 65-71.
- _____. *Sur Racine*. París: Seuil, 1963.
- Bonnet, Jean-Claude. “El fantasma del escritor”. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. [1985] Eds. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. Madrid: Arco Libros, 2016. 307-339.
- Borelli, Olga. *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- Burla, Eliezer. “Perto do coração selvagem”. *O Jornal*. 31 marzo 1944.
- Cândido, Antônio. “Perto do coração selvagem”. *Folha da Manhã*. 16 jul. 1944.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 2001. 13-107.
- Cróquer Pedrón, Eleonora. “Hacer excepción. Cuando se habla la lengua de un continente oscuro (IV): Del goce de la escritura. A paixão segundo G. H (1964), entre otros textos de Clarice Lispector”. *Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura* 26 (2016): 39-62. <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/6298>>. 6 dic. 2017.
- _____. “Currículum Vitae. Notas para una definición del ‘caso de autor’”. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Eds. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. Madrid: Arco Libros, 2016. 107-128.
- _____. *Escrito con rouge. Delmira Agustini (1886-1914): artefacto cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2009.
- _____. “Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra”. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 20 (2012): 89-103.
- Derrida, Jacques. *Seminario La bestia y el soberano*. Volumen II. Buenos Aires: Manantial, 2011 [2002-2003].
- _____. *Points de suspension...* París: Galilée, 1992.
- _____. *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. [1984]. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- _____. “Firma, acontecimiento, contexto”. *Márgenes de la filosofía*. [1972] Madrid: Cátedra, 1989. 347-372.
- _____. *La diseminación*. [1972] Madrid: Fundamentos, 2015.

- _____. *De la gramatología*. [1967] México: Siglo XXI, 1986.
- Díaz, José-Luis. *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*. París: Champion, 2007.
- Esposito, Roberto. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. [2002] Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Franco Júnior, Arnaldo, “Clarice, segundo Olga Borelli”. *Suplemento literário Minas Gerais* 1091 (1987): 8-9.
- Freixas, Laura. *Ladrona de rosas. Clarice Lispector: una genialidad insoportable*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2010.
- Gandra, Alana. “Fã de Clarice Lispector chora ao se sentar junto à estátua da escritora no Rio”. *Agência Brasil*. 15 mayo 2016. <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-05/fa-de-clarice-lispector-se-emociona-ao-sentar-junto-estatua-da-escritora-no>>. 6 dic. 2017.
- Garramuño, Florencia, “La opacidad de lo real”. *Aletria. Revista de Estudos de Literatura* 18 (2008): 199-214.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna cadencia editora, 2014.
- Gotlib, Nádia Battella. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- Gullar, Ferreira y Peregrino, Julia. *Clarice Lispector: a hora da estrela*. Río de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.
- Heinich, Nathalie. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. París: Gallimard, 2012.
- _____. “Entre oeuvre et personne: l’amour de l’art en régime de singularité”. *Communications* 64 (1997): 153-171. <http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1997_num_64_1_1977>. 6 dic. 2017.
- _____. *La gloire de Van Gogh. Essai d’anthropologie de l’admiration*. París: Minuit, 1991.
- Hohlfeldt, Antônio. “Uma tarde com Clarice Lispector”. *Correio do Povo*. 3 enero 1971.
- Ivo, Lêdo. “Perto de Clarice”. *Perto de Clarice*. Río de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim, 1987. s/p.
- Kamuf, Peggy. *Signature pieces. On the Institution of Authorship*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1988. [Prefacio e introducción traducidos como “Una sola línea dividida”. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Eds. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. Madrid: Arco Libros, 2016. 70-105].
- Laghouati, Sofiane; Martens, David y Watthee-Delmotte, Myriam. “Portrait de l’écrivain en Taquin”. *Écrivains: modes d’emploi. De Voltaire à bleuOrange*. Mariemont: Musée Royal de Mariemont, 2012. 11-21.
- Lara Resende, Otto. “Mãe, filha, amiga”. *O Globo*. 10 dic. 1977.
- _____. “Claricevidência”. *Folha de São Paulo*. 27 marzo 1992.

- Lerner, Julio. *Clarice Lispector. Essa desconhecida...* São Paulo: Via Lettera, 2007.
- Linhares, Temístocles. “Em torno de um mito”. *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*. 27 feb. 1965.
- Lins, Álvaro. “A experiência incompleta: Clarice Lispector”. *O romance brasileiro contemporâneo*. [1944-1946]. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968. 103-110.
- Lispector, Clarice. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco de Azougue, 2011.
- _____. *Un soplo de vida*. [1978] Madrid: Siruela, 1999.
- _____. *Agua viva*. [1973] Madrid: Siruela, 2003.
- _____. “Perfil de um ser eleito”. *Jornal do Brasil. Caderno B*. 13 oct. 1971: 2.
- _____. *A descoberta do mundo*. [1967-1973]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Revelación de un mundo*. [1967-1973]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- _____. *A paixão segundo G.H.* [1964] Lisboa: Relógio D’Água, 2000.
- _____. “Perfil de seres eleitos”. *A legião estrangeira: contos*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. 221-226.
- Maingueneau, Dominique. *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*. Paris: Belin, 2006.
- _____. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’nonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.
- Meizoz, Jérôme. “‘Escribir, es entrar en escena’: la literatura en persona”. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, 42 (2016): 253-269.
- Mendes, Oscar. “Um romance diferente”. *O Diário* (Belo Horizonte). 06 ago. 1944.
- Milliet, Sérgio. “Últimos livros. Perto do coração selvagem”. *O Estado de São Paulo*. 15 enero 1944.
- Montero, Teresa. *Clarice na cabeceira. Crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- _____. *Clarice na cabeceira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- _____. *Eu sou uma pergunta. Uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- Moser, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- Nolasco, Edgar César. *Restos da ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.
- Østenstad, Inger. “Quelle importance a le nom de l’auteur?”. *Argumentation et Analyse du Discours* 3 (2009): s/p. <<https://aad.revues.org/665>>. 6 dic. 2017.
- Pérez Fontdevila, Aina. “Qué es una autora o qué no es un autor”. *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Eds. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. Barcelona: Icaria, 2019. 25-59.
- _____. “Paratopía y género en la construcción autorial de Clarice Lispector: de la ‘extranjera en la tierra’ a la ‘madre de la humanidad’”. *Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género*. Eds. Mercedes Ortega González-Rubio y Julio Penenrey Navarro. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2017. 307-327.

- _____. *Um comú singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. 2017.
- _____. “Re/producir la cultura. En torno a las firmas en *A paixão segundo G.H.*”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 21/42 (2016): 65-108. <<http://revistaestudios.ii.usb.ve/sites/default/files/Estudios%2042/Aina%20P%C3%A9rez.pdf>>. 6 dic. 2017.
- _____. “(En verdad, Clarice Lispector)”. *Clarices: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de família)*. Eds. Fernanda Coutinho y Vera Moraes. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012. 19-33.
- Planté, Christine. *La Petite Soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur*. París: Seuil, 1989.
- Queirós, Maria Luiza. “Jóia diz quem é. Clarice Lispector”. Arquivo Clarice Lispector. Río de Janeiro: Fundação Rui Barbosa. CLj25 núm. 5/65.⁵¹
- Queiroz, Dinah de. “A verdade na República das Letras”. *Jornal de Alagoas*. 27 feb. 1944.
- Rebello, Gilson. “Clarice Lispector, a escritora sem culpa”. *O Fluminense*. 16 dic. 1977.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. [1986]. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Rodrigues, Ana Helena y de Sousa Gabriel, Ruan. “Benjamin Moser: ‘Clarice Lispector e eu deciframos um ao outro’”. *Época*. 15 mayo 2016. <<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/05/benjamin-moser-clarice-lispector-e-eu-deciframos-um-ao-outro.html>>. 6 dic. 2017.
- Rodríguez, Samanta. “‘Soy, luego soy’. Problematización de la imagen autoral en las crónicas de Clarice Lispector”. *Interdisciplinar. Revista de Estudos em Língua e Literatura* 26 (2016): 63-90. <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/6299/5222>>. 6 dic. 2017.
- S. F. “Artista plástico Edgar Duvivier lamenta furto de estatuas no Rio”. *O Globo*. 6 mayo 2016. <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/artista-plastico-edgar-duviver-lamenta-furto-de-estatuas-no-rio.html>>. 6 dic. 2017.
- S. F. “Clarice Lispector diz que Escreve sem ter Esquemas”. Arquivo Clarice Lispector. Río de Janeiro: Fundação Rui Barbosa. 25 jul. 1970. CLj21, núm. 206.⁵²
- S. F. “Rio ganha estatua da escritora Clarice”. *O Globo*. 16 mayo 2016. <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/rio-ganha-estatua-da-escritora-clarisse-lispector.html>>. 6 dic. 2017.
- S. F. “Sepultamento de Clarice será simples e discreto”. Arquivo Clarice Lispector. Río de Janeiro: Fundação Rui Barbosa, 1977. CLj21, núm. 323.

⁵¹ Artículo consultado en la Fundação Rui Barbosa. Sin referencia completa: indico la localización del material en dicho archivo.

⁵² Sin referencia completa: indico la localización del material en dicho archivo.

Varin, Claire. *Langues de feu. Essais sur Clarice Lispector*. Laval: Éditions Trois, 1990.
_____. *Clarice Lispector. Rencontres Brésiliennes*. Laval: Éditions Trois, 1987.

Palabras clave: escritor imaginario, auto-hetero-representación, corpografía

Recibido: diciembre 2017

Aprobado: diciembre 2018