

## “Clarice Lispector”, por Benjamin Moser: celebración y misoginia en el discurso biográfico<sup>1</sup>

### “Clarice Lispector”, by Benjamin Moser: Celebration and Misogyny in the biographical discourse

AINA PÉREZ FONTDEVILA<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Universidad de Alcalá, España.  
Correo electrónico: aina.perez@uah.es

De acuerdo con los postulados de la teoría autorial desarrollada, entre otros, por José-Luis Díaz (2007), Dominique Maingueneau (2004) o Eleonora Cróquer (2012), este artículo aborda la construcción de la figura de Clarice Lispector considerada como *objeto cultural*. Concretamente, se centra en los lugares comunes sobre la autora que reproduce y amplifica Benjamin Moser en la biografía *Why this World (Por qué este mundo)* (2009): entre otros, su representación como “ama de casa que escribía novelas y cuentos” y, a la vez, como escritora excéntrica o extravagante; o la identificación de la “extrañeza” que caracterizaría su obra literaria y su *performance* autorial con sus orígenes biográficos, la tradición cultural y religiosa del judaísmo y la incompreensión de la que, en consecuencia, habría sido víctima en el espacio cultural de Brasil. Si bien algunos de estos tópicos coinciden con los estereotipos asociados al *artista* en “régimen de singularidad” (Heinich 1991 y 2005), la narrativa de Moser los desplaza hasta convertirlos en motivos *desautorizantes* que retratan a Lispector como una “mujer común” y como víctima antes que como escritora excepcional. De este modo, *Why this World* pone en juego varios de los mecanismos críticos de *supresión de la escritura* de las mujeres descritos por Joanna Russ (1983), deviniendo un perfecto ejemplo de misoginia crítica en un discurso biográfico aparentemente celebrativo.

*Palabras clave:* Clarice Lispector, Benjamin Moser, Por qué este mundo, autoría literaria, misoginia.

In line with the theoretical proposals by José-Luis Díaz (2007), Dominique Maingueneau (2004) and Eleonora Cróquer (2012), this article addresses the construction of the author Clarice Lispector as a *cultural object*. The article focuses on the recurring aspects about the author that Benjamin Moser reproduces and amplifies in the biography *Why this World* (2009), such as the representation

---

<sup>1</sup> Este artículo se inscribe en el proyecto “Pensar lo real: autoficción y discurso crítico” (FFI2017-89870-P), dirigido por la Dra. Ana Casas, y se vincula con las actividades desarrolladas por la autora gracias a un contrato postdoctoral Juan de la Cierva-Formación en la Universidad de Alcalá.

of Lispector as a “housewife who wrote novels and short stories” and, at the same time, as an eccentric or extravagant writer; or the identification of the “strangeness” quality that characterizes her literary work and her authorial *performance* regarding her biographical origins, the cultural and religious tradition of Judaism and the lack of understanding she was subjected to by the Brazilian cultural field. Some of these topics do indeed coincide with the stereotypes associated with the artist in a “regime of singularity” (Heinich 1991 and 2005). However, Moser’s discourse turns them into *disavowing* motifs that portray Lispector as a “common woman” and as a victim rather than as an exceptional writer. In this way, *Why this World* enacts several of the critical mechanisms for *suppressing women’s writing* described by Joanna Russ (1983). Thus, it becomes a perfect example of critical misogyny in an apparently celebrative biographical discourse.

*Key words:* Clarice Lispector, Benjamin Moser, Why this World, literary authorship, misogyny.

En su bello texto *Las muertes de Roland Barthes*, Jacques Derrida reflexiona sobre las modalidades de pervivencia del firmante de una obra, que seguimos acechando “aun cuando su ‘presencia’ se [nos] oculta para siempre” (52); ese “algo” que “[nos] mira sin ver[nos]” (91) cuya “imagen propia” no puede ser, en última instancia, más que mi propia imagen de sí (41); su autorretrato, a lo sumo, un auto-hetero-retrato<sup>2</sup>. El texto, el nombre de autor, el rostro fotografiado, el *cuero real* que gesticula todavía en la pantalla cuando asistimos a su registro audiovisual; los vestigios de una *vida* que engarzamos en una *biografía* (anécdotas, direcciones, testimonios, *biografemas*); nosotros mismos como lectores; los diversos agentes que gestionan la obra, su circulación, y que configuran la imagen caleidoscópica que nos llega de la figura autorial, se suceden como múltiples mediadores o suplementos que acercan y a la vez alejan aquello a lo que apuntan como su verdad, como su origen. Y que –como Dios o como las *estrellas* (las celebridades), recuerdan José-Luis Díaz y Nathalie Heinich– está “constitutivamente ausente” en cuanto “constitutivamente mediatizado” (Heinich, *De la visibilidad* 363); “solo existe en calidad de reconstituciones” (Díaz 178).

Si Derrida describe esta dinámica a propósito de la imposible presencia, siempre diferida, del referente en la representación, algunas de las propuestas más sugerentes de la reciente teoría autorial<sup>3</sup> señalan hacia cuestiones parecidas al analizar la existencia literaria, social y mediática del *autor*, comprendido ya no como figura esquiva que “anima” toda lectura (Derrida, *Las muertes* 89), sino como constructo histórico y objeto cultural constituido en ese “entre nosotros” (65) que instauro y que le instauro. Como *constructo histórico*, es decir, como aquella instancia que, en el cambio de paradigma que se produce entre los siglos XVIII y XIX (Heinich, *L’élite artiste*)<sup>4</sup>, va a ser investida con las insignias por las que todavía hoy podemos reconocerle: la unicidad, la autonomía, la soberanía, la singularidad

<sup>2</sup> Sobre este concepto en Derrida véase *Otobiografías*.

<sup>3</sup> Véase Zapata y Pérez Fontdevila y Torras, *Los papeles*.

<sup>4</sup> Véase también la introducción a Pérez Fontdevila y Torras, *Los papeles*.

o la originalidad, garantizadas por la distinción y el distanciamiento (lo que Dominique Maingueneau denomina *paratopía*) de toda manifestación de lo común o de la comunidad que permite afirmar su doble condición de *original*: *original* como excepcional, único, irrepetible, irremplazable; y *original* en cuanto originario, fuente única de un producto que encarna o materializa su interioridad. Y, decíamos, comprendido también, o sobre todo, como *objeto cultural* (Cróquer, *Delmira Agustini*; y Martens y Whatee-Delmotte), esto es, como el entramado de auto y hetero-representaciones, en constante rearticulación, que lo exhiben en el espacio literario y mediático y escenifican, una y otra vez, esas mismas insignias que permiten reconocerlo, admirarlo, celebrarlo y constituirlo como tal. En este sentido, la figura autorial se revela como el *producto* de su gestión y circulación por ese mismo espacio compartido con relación al cual se supone ausente o distanciado; el *producto* de todos aquellos –críticos, biógrafos, fotógrafos, periodistas, lectores, etc.– que lo hacemos “aparecer en público” (Díaz 144); que generamos, interpretamos y engarzamos las múltiples imágenes o las múltiples piezas de lo que José-Luis Díaz denomina el “puzzle” o el “mecano” autorial (188-199).

Es desde estas perspectivas que propongo abordar aquí la *imagen autorial* de “Clarice Lispector”, vista como el conjunto de emblemas mediante los cuales, al decir de su último biógrafo, Benjamin Moser, ha sido “descrita como casi todo” –“nativa y extranjera, judía y cristiana, bruja y santa”, etc. (*Clarice* 17)–, construyendo una figura, sin embargo, inasible que, en última instancia, sigue representándose como una Esfinge o un enigma a descifrar. En este aspecto, “Lispector” constituye lo que Cróquer ha denominado “caso de autor” (*Curriculum vitae*): objeto *excéntrico* cuyo epíteto es siempre el de “misteriosa” o “desconocida” y cuya *enigmatización* inaugura el “espacio hermenéutico” de una “producción discursiva potencialmente interminable” (Heinich *La gloire* 44) que, lejos de proporcionar información sobre el sujeto en cuestión, da cuenta de los procesos de construcción colectiva de aquello que la comunidad construye como un *ser especial*.

Para ello, pondré énfasis en algunas de las “piezas” que han dibujado su trayectoria en cuanto *objeto cultural*: concretamente, las que rearticula e reinterpretar el propio Moser en la exitosa biografía *Why this World* (2009)<sup>5</sup>, entre otros textos del crítico norteamericano. Como veremos, tales piezas atestiguan la fascinación que suscita su figura, su incuestionable reconocimiento como la mayor “estrella distante” de la literatura brasileña (Queirós s/p): así, responden tanto a la lógica *autorizante* que le atribuye las *insignias* de la “gran escritora”, como a una lógica casi hagiográfica que reproduce buena parte de los lugares comunes de la *santificación* de los mitos artísticos (Heinich *La gloire*). Sin embargo, tal y como son engarzadas en la narrativa de Moser, veremos que tales piezas culminan también un significativo desplazamiento de aquellas *insignias* que he señalado tan escuetamente como los atributos que nos permiten reconocer a un autor en cuanto *autor*: la autonomía o la soberanía que garantizan la propiedad y la originalidad de una *firma plena*, y que, como muestra Maingueneau, requieren escenificar la condición *paratópica* del escritor/a,

<sup>5</sup> Cito la versión portuguesa, aunque mantengo el título original por el que la biografía es más ampliamente conocida.

su necesaria representación como distinguido/a o distanciado/a de cualquier herencia, intervención o injerencia de la *comunidad* o de lo *común*.

En este sentido, el análisis de aquellas piezas “biográficas” ejemplificará cómo son resignificados algunos de aquellos atributos paradigmáticos del Autor cuando son aplicados –de manera condicionada o desplazada, como decíamos– al cuerpo y al *corpus* de una escritora. En palabras de Cróquer, nos mostrará cómo se acciona “la máquina cultural” (*Casos de autor* 89) cuando en ella aparece esa figura, sin duda singular, cuya escritura legendariamente hermética, ininteligible o sinsentido desafía todavía hoy nuestros protocolos de lectura habituales. Una figura cuya excepcionalidad, o cuyo supuesto hermetismo, parece explicarse y resolverse, sin embargo, y todavía hoy, mediante los lugares más comunes de la crítica literaria misógina.

Como veremos, la construcción bio y mitográfica de “Lispector” que –en varios aspectos– culmina en los textos de Moser responde también a algunos de los mecanismos de desautorización y minorización de la producción literaria de las mujeres<sup>6</sup> que describe Joanna Russ en su célebre *How to Suppress Women’s Writing* (1983). Si, como sugieren Russ o Christine Planté, el sintagma *mujer autora* es leído como un oxímoron en cuanto aúna las representaciones incompatibles de la feminidad y de la creatividad<sup>7</sup>, estos mecanismos críticos pueden resumirse en la *recategorización* de uno u otro de sus términos: *menos mujer* (luego, *más autora*); o *más mujer* (luego, *menos creadora*), lo que a menudo implica la representación de las escritoras como *otra cosa* que escritoras (esposas, madres, solteras, locas, *femmes fatales*, etc.) y la consideración de sus escritos como *menos* literarios (Russ). Al parecer, su autoría tampoco conlleva, por lo menos, una de las características definidas por Foucault en su célebre artículo de 1969 “¿Qué es un autor?”: la “constante de valor”; la presuposición de un “centro de expresión [...] que se manifiesta igual o con el mismo valor” (33-35) en los diversos fragmentos de un mismo texto o en las distintas obras firmadas con un mismo nombre autorial, puesto que, como afirma Planté, el *corpus* literario de las escritoras suele abordarse con “lápiz rojo y tijera en mano” (312), prontos para podar los *defectos* y los *excesos* de una producción a la que solo se atribuye parcialmente la función de autori(al)idad.

## 1. EL PROYECTO CRÍTICO-BIOGRÁFICO DE BENJAMIN MOSER

“Tan grande era la fascinación por la figura misteriosa de Clarice Lispector, y tan poco lo que se sabía sobre sus orígenes, que ya durante toda su vida un conjunto de leyendas floreció en torno a ella” (Moser *Clarice* 31). Debido a su temor a no ser comprendida, 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 reluciente e

<sup>6</sup> Entre otros *wrong groups*, como los denomina Russ: es decir, todos aquellos que no ocupamos el lugar del Autor blanco, occidental o cisheterosexual.

<sup>7</sup> Véase Pérez Fontdevila y Torras, *Qué es una autora*.

irónico, abrazó” (17). Así defiende Benjamin Moser la necesidad de revelar –y de salvar de su “leyenda”– a esta figura sin cese examinada, cuya *vida* se encargará de relatar en una quinta biografía que restituya su *verdad* y cuyo *corpus* se ocupará de reeditar, ofreciendo, de paratexto en paratexto, la clave última de una literatura que, bajo su pluma, devendrá de incomprensible a incomprensida, igual que su figura se convertirá de “misteriosa” en “desconocida”.

Sin embargo, y pese a su voluntad de desvelar de una vez por todas el “enigma Clarice” y ofrecer una clave que se quiere empírica a su figura y a su escritura, el texto de Moser está lejos de poder describirse como un intento (por imposible que sea su consecución), de cartografiar los trayectos del *sujeto* que encarnó el nombre de Lispector. Tampoco se plantea como un intento de señalar esa figura esquiva a la que nos referíamos al inicio, que sí se proyecta en cambio en una de las biografías anteriores en las que Moser fundamenta buena parte de su investigación e incluso la estructura de algunos de sus capítulos<sup>8</sup>. La diferencia entre el proyecto de Nadia Battela Gotlib en *Clarice. Uma vida que se conta* (1995) y la biografía de Moser –una diferencia que apunta quizá hacia la *verdadera naturaleza* de esta última o, podríamos decir, hacia la distancia entre su pretensión y su realización– puede ejemplificarse desde el mismo título de los apartados iniciales de ambos textos, denominados respectivamente “Perfiles” y “La Esfinge”. En el primero, Gotlib 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 Moser reescribirá al principio de su libro: “Próxima. Distante. Vanidosa. Tierna. Sufrida. Lisérgica. Vidente. Visionaria. Intuitiva. Adivina. Extranjera. Enigmática. Simple. Angustiaada. Dramática. Judía. Insoluble” (Gotlib 54). También Moser abre su biografía describiendo 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). Sin embargo, si una 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 (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) (Gotlib 15), el otro 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. Moser traza así el retrato de un ser legendario cuya “esperanza” –nunca perdida– de disipar esa “mitología” (14) y de “ser vista como una persona real” (16) *Why this World* parece aspirar a cumplir.

No obstante, ya hemos sugerido que este discurso hará algo más –y algo menos– que “desvelar” el *verdadero nombre* o el *verdadero rostro* de la autora. Calcando los pasos de anteriores biógrafos y exégetas, y reproduciendo y amplificando algunos de los *lugares*

<sup>8</sup> Sobre las coincidencias entre *Why this World?* y otras biografías anteriores como la de Gotlib (1995) o de Teresa Montero (1999), véase Abdala Junior.

*comunes* en torno a “Clarice” que el propio Moser denuncia como fragmentos apócrifos de su leyenda (desde su *extranjeridad* a su *patologización*), su relato se revela como un compendio de las piezas que, en los múltiples relatos que se sucedieron tras su irrupción en el campo literario brasileño, fueron configurando su *imagen de autora*, oportunamente reengarzados y reinterpretados a fin de autorizarse a sí mismo como *pedra rosetta* de su legibilidad. De este modo, lo que finalmente nos ofrece Moser no es ya, como decíamos, la pretendida biografía de un *sujeto*, sino más bien la de los trayectos y configuraciones de un *objeto cultural*, reproduciendo y llevando al paroxismo una ficción bio-mito-hagio-gráfica que alumbra también algunos de los reversos más inquietantes de su (des)figuración. Éstos, al mismo tiempo que la *autorizan* y la celebran, llevan a cabo a su vez una *neutralización* y una *resignificación* de su “inquietante extrañeza” (Cróquer, *Curriculum vitae*) al precio de perder algunos de los rasgos que, según apuntábamos, caracterizan la noción de *autor*. Lo hace, además, reproduciendo dos estrategias ya utilizadas en discursos anteriores para contrarrestar las versiones *misterizantes* o *mitificantes* de su figura: la restitución de Lispector y de su obra a su contexto íntimo y doméstico en el que se revela la Clarice *real*; y, sobre todo, a su “contexto originario”: su Ucrania natal y la cultura judía.

## 2. HACIA LA CLARICE *REAL*: BENJAMIN MOSER TRAS LOS PASOS DE OLGA BORELLI

Este último esfuerzo de “recontextualización” que aspira a ofrecernos el “lado humano de Clarice”,<sup>9</sup> mitigando los componentes excesivamente excéntricos del “monstruo sagrado” (Borelli *Esboço* 26) —en palabras de Moser: cumplir la esperanza de “ser vista como una persona real”— lo lleva a cabo Olga Borelli en el primer intento de ensayo biográfico o testimonial sobre la autora: *Esboço para um possível retrato* (1981). La “secretaria y amiga” de Lispector en sus últimos años estructura su narrativa “[c]ontra la noción de mito, de intelectual”, perfilando a Lispector como *otra cosa que escritora*, según sugeríamos en el apartado inicial, sin duda más adecuada a los estereotipos tradicionales de la feminidad: “un ama de casa que escribía novelas y cuentos” (14). Por otra parte, la que estuvo a cargo de la *organización* de sus últimos manuscritos, escribe asimismo contra la crítica académica, teórica e intelectualista que se muestra incapaz de comprender su escritura “simple”, vinculada con la “simplicidad del sentir, de embarcarse en las sensaciones” (Borelli y Franco 9). Con ello, Borelli nos ofrece el retrato de una escritora cuyos resortes creativos vuelven a acercarla a los estereotipos y atributos de la feminidad —el suyo es un proceso creativo inspirado, intuitivo (*Esboço* 15, 23 y 77), espontáneo, inconsciente, más “concreto” que “abstracto” (23), sensible (27) y empático— pero que, sobre todo, avalan la propia intervención de la amiga como “estructuradora” de sus libros. Por ejemplo, en cuanto que la inspiración se presenta inesperada y fragmentariamente, el proceso de elaboración de la obra se divide en un momento propiamente creativo y una posterior organización en la cual una Lispector

<sup>9</sup> Palabras de Olga Borelli en una entrevista con Franco Júnior (8), citada en adelante como Borelli y Franco.

“moribunda ya”, “próxima al fin” (Borelli y Franco 8), puede y requiere ser asistida por la intervención de Borelli, que dota de “estructura” –y, según la lectura de Moser, incluso de “espinas dorsales” (Clarice 463)– a los manuscritos de *Agua viva*, *La hora de la estrella*, *La bella y la bestia* y, póstumamente, *Un soplo de vida*. Ambas operaciones –la domesticación de Lispector en cuanto madre y ama de casa y la vulnerabilización de una autora que no se basta a sí misma para escribir– la reencontramos en la narrativa crítico-biográfica de Moser mediante dos representaciones aparentemente contradictorias que nos muestran hasta qué punto su Lispector y su corpus literario –construido con “lápiz rojo y tijera en mano” (Planté, *La petite soeur* 312), como veremos– varía en función de la tesis que el biógrafo se propone fundamentar.

### 2. 1. El “ama de casa que escribía novelas y cuentos”

Al “ama de casa que escribía novelas y cuentos” la reencontramos en el prólogo a las *Complete Stories* que el norteamericano reedita en 2015, significativamente titulado “Glamour y gramática”. Si bien la biografía, publicada en 2009, carecía de reflexión sobre la importancia de Lispector en cuanto mujer autora, en el contexto de 2015 quizá ya fuera insoslayable lamentar la ausencia de escritoras en el canon literario y situar la obra de Lispector como hito imprescindible en la historia de su reparación. Así lo hace Moser, redundando, sin embargo, en diversos de los tópicos que suelen caracterizar al personaje Clarice y reproduciendo diversos mecanismos de desautorización o neutralización de la escritura de las mujeres que poco tienen de novedosos o de feministas. Como en la de tantos de sus exégetas, bajo su pluma Lispector deviene una “hechicera, literalmente encantadora” a quien no se atribuyen las facultades del escritor sino los poderes impropios, delegados, de la “bruja”: o bien la *femme fatale* que, mediante la alianza de su lenguaje y de su belleza física, domina “el poder mágico de engañar la visión” y confundir la realidad con su apariencia (11); o bien el *hada madrina* que, como ya se traslucía en el retrato de Borelli, facilita una experiencia “emocional” a quien sea capaz de entenderla “instintivamente” (13). Aunque, bajo la “artista extraordinaria” que no cesa de celebrar, quien en última instancia entrevisté Moser en el conjunto de cuentos es la “esposa” y la “madre de clase media”; “el ama de casa común, cuya vida es el tema de este libro” (14). En este “retrato” diseminado en las 84 piezas de este corpus, Moser cifra la excepcionalidad y el carácter pionero de la narrativa breve lispectoriana, que constituiría “el primer registro de este tipo en cualquier país”. Esto es, el primer “registro de toda la vida de una mujer, escrito a lo largo de la vida de una mujer”, que daría cuenta a la vez de la propia biografía (Lispector escribe sobre “su vida”) y de la experiencia, supuestamente homogénea, del colectivo que representa (el de las “amas de casa”, burguesas occidentales, heterosexuales, casadas, con hijos) (14-15). Un ejercicio autobiográfico para el cual Moser no encuentra “ninguna predecesora”; y un hito histórico comparable a la irrupción literaria de “las clases trabajadoras”, de la vida de los “gays” descrita “con simpatía” o del abandono “de la condescendencia del folclore” en pos de la “dignidad de la literatura” por parte de los “pueblos colonizados” (17).

El trasfondo de estos últimos términos (simpatía; condescendencia/dignidad; folclore/literatura) resulta tan problemático que siquiera merece retener nuestra atención. Lo que sí cabe recalcar de este relato del *corpus* de “Lispector” como retrato de “Clarice” son sus diversas coincidencias con los mecanismos descritos por Joanna Russ a los que nos referíamos al inicio. Más allá de la evidente “recategorización” de la escritora que ya hemos señalado, nos topamos aquí con una de las estrategias críticas más paradójicas: el remarcar *cada vez* el carácter excepcional y pionero de las obras escritas por mujeres, reconociendo la autoridad individual pero aislándola de cualquier articulación colectiva, es decir, tanto de otras obras canónicas (respecto a las cuales parece “anómala”) como de una tradición “alternativa” de escritura femenina que su reconocimiento quizá permitiría restablecer. La obra de Lispector es sin duda extraordinaria, ¿pero lo es por haber retratado *por primera vez* la vida de una mujer (*normal*) a lo largo de la vida de una mujer (*normal*)? Este argumento redundante además en otro lugar común de las aproximaciones a las obras escritas por mujeres: en un sistema de valores en el cual *literatura* se equipara a *ficción, imaginación, invención* u *originalidad*, su escritura suele interpretarse en clave autobiográfica, como un ejercicio de *rememoración* o de *autofiguración* incapaz de trascender la propia experiencia vital. Esta experiencia, además, no es concebida ni como singular e inconmensurable ni como *universalizable* (como suele decirse también de la *verdadera* literatura), sino como representativa del colectivo al que pertenece su autora. Una doble operación que, como veremos, sostiene también la biografía *Why this World*, donde la obra de Lispector deviene una “autobiografía espiritual” que, además, no retrata la idiosincrasia de un individuo excepcional (según la representación común del *artista*) sino la experiencia mística y sacrificial del pueblo judío.

El primer problema radica, entonces, en imponer a la obra un único sentido *verdadero*: la interpretación confesional. Y en hacerlo además en base a una lectura sesgada del *corpus* en cuestión: la que privilegia los personajes que pueden identificarse (mediante una lectura también sesgada) con ciertos rasgos biográficos de la escritora. El segundo, en desplazar a la interpretación textual el mismo mecanismo que afecta a la construcción autorial: los textos protagonizados por personajes femeninos, escritos por una mujer, escenifican solo conflictos “femeninos”. El tercero, en identificar dichos conflictos “femeninos” con los de la *mujer normal*, expurgando a las “subversivas” de toda índole que, sin duda, pueblan también el *corpus* lispectoriano. De nuevo, esta operación de neutralización coincide con la que lleva a cabo Moser en *Why this World*, donde los rasgos menos convencionales del *personaje Clarice* –su supuesta locura o su célebre extravagancia– son reinsertados en una narrativa que desactiva sus posibles lecturas transgresivas, al achacarlos a un trauma que victimiza a su protagonista y que, de nuevo, no es siquiera un trauma *individual*.

## 2.2. Patologías del cuerpo-corpus

Con todo, ya advertíamos que Moser no recupera solo estos rasgos de la *Clarice* que construye Olga Borelli. De hecho, la representación *domesticada* de Lispector que acabamos de describir no destaca en la narrativa biográfica, donde Moser necesita subrayar



una versión *patologizada* de la autora para mejor apoyar la tesis de este *trauma* que, como retomaremos, articula su relato, y donde el personaje de Borelli aparece al servicio de la constitución de un *corpus* literario *verdadero*, desbrozado de los *excesos* y los *defectos* que quizá vendrían a cuestionar el sentido unívoco que el biógrafo quiere imprimirle: si, en el relato de 2015, los cuentos de Lispector devienen el retrato autobiográfico de una *mujer normal*, ya hemos avanzado que en la biografía su *corpus* aparece como una “autobiografía espiritual” solo comprensible a la luz de la tradición mística judaica; una “autobiografía” en la que, paradójicamente, es justo aquello *demasiado personal*, doméstico o cotidiano lo que el biógrafo necesitará expurgar.

En este último aspecto, el papel que Moser otorga a Borelli es de nuevo elocuente en relación con las lecturas de género que suscita el cuerpo-*corpus* de Lispector y con las operaciones de (des)autorización que se despliegan en esta biografía. Por ejemplo, del pasaje en la cual analiza *Agua viva* se concluye que “las intervenciones de Olga pueden haber salvado el libro” (454) de algunas *contaminaciones* que hubieran puesto en entredicho su estatuto de “clásico” (461). Entre otras cuestiones, Borelli “[purifica]” de “referencias biográficas muy explícitas” (458), de “reminiscencias de la infancia [...] fuera de lugar” (460) –síntoma de una infantilización patológica que la habría aquejado al final de la vida (455)– y de una “voz cotidiana” y “coloquial” que se expresa “sin filtros” y “nada pulida por recursos literarios y ficcionales” (458-459). Además, la asistencia de Borelli parece mitigar incluso una falta de “espinas dorsales” (463) que vincula al libro antes con un cuerpo carnal que con un *corpus* organizado. Si bien Moser elogia la versión publicada por tratarse de una “escritura invertebrada” (465) –como la medusa a la que remite el título (462)– y producida “no con la mente, sino con los oídos, los nervios y los ojos”, e incluso cifra en ello su radical originalidad (463), la insistencia en aludir al trabajo de Borelli como una “estructuración” o una “unificación” de fragmentos (462) sugiere la conversión de una materia “grumos[a] y caótico[a]” –según define el primer manuscrito (461)– en un *corpus organizado*, cerrado y unitario, que pueda reunir la carne dispersa y “fluctuante” (462) y ponerla al servicio de su interpretación.

Las valoraciones de Moser respecto a ese primer manuscrito “sin purificar” vuelven a ejemplificar algunas de las modalidades de desautorización que, como ya señalábamos, afectan la literatura escrita por mujeres, tildada a menudo de *demasiado personal*, *caótica*, *espasmódica* o *poco artística* (Russ). De hecho, el vínculo entre el género femenino, la “voz coloquial” y “cotidiana” y la ausencia de forma o estructura lo explicita Moser en la descripción que resume su impresión de aquella primera versión:

Si a veces el manuscrito es tan brillante e inspirado como la obra madura de una gran artista, en otros pasajes es aburrido y sin inspiración como una conversación de comadres. Clarice con frecuencia alegaba que era una simple ama de casa, y en esa conversación informe y sin enredo, en ese *brainstorm* (ella usa la palabra inglesa) sin filtro en el que ella teclea cualquier cosa que le venga a la mente, es eso mismo lo que parece. (458)

Son entonces “las intervenciones de Olga” las que permiten rescatar el texto de una deriva “confesional”, demasiado “directa” (459) o “personal”, “escrita con el cuerpo” –y, en consecuencia, de interés restringido al de otras “comadres”–, y dotarla de un sentido que no remita ya a un desorden “aleatorio” sino “a los territorios del pensamiento y del sueño” (465), permitiendo su reengarce en una obra *verdadera* que, como avanzábamos, Moser define como una “autobiografía espiritual” de raigambre mística. Igual que en otras ocasiones<sup>10</sup>, la lectura del biógrafo *expurga* lo que podría fisurar la unidad e interrumpir la continuidad del *corpus* que él construye como tal obra verdadera mediante dos operaciones. En primer lugar, situando en sus márgenes fragmentos u obras en los cuales la cotidianidad, la domesticidad o la coloquialidad –“su existencia de madre y de ama de casa”– “[penetra] y [mina] su ficción” (504). En segundo lugar, contrarrestando las referencias a lo animal y corporal (en este caso, “la ‘vida sin ojos’ que una persona comparte con una ostra”) por la detección sistemática de “un impulso religioso profundamente humano” (466) que, a juzgar por la lógica expuesta, es lo que convierte la “experiencia individual” de una “comadre” en “poesía universal” (456).

Como avanzábamos, en *Why this World* el personaje de Borelli no solo está al servicio de la construcción de un *corpus* del biógrafo. Si como asistente literaria trabaja bajo mano en el texto de Lispector para que pueda seguir “asombrando” como la “obra madura de una gran artista” (457-458), en cuanto compañera vital llega a perfilarse como suplente de la madre perdida (451 y 477), que no solo salva a la *escritora* sino también a la *persona* cuando “estaba más necesitada de un salvador”. El papel de Borelli como sacrificada acompañante vital y literaria (453-454) permite apuntalar el retrato de una Lispector aislada y desvalida, víctima de una “genialidad insoportable, para sí misma y para los demás” (539), que en *Why this World?* deviene en una Lispector infantilizada y vulnerabilizada por el énfasis en el sufrimiento y la incompreensión, injustamente caricaturizado como excentricidad o alienación. Este retrato llega a su paroxismo en una más o menos velada *patologización* que, de hecho, conforma también uno de los *lugares comunes* de su relato mito-bio-gráfico, articulado sobre todo en torno a una célebre anécdota clave: el incendio que sufrió la autora en 1966 tras quedarse dormida “fumando en la cama” (412), que, en la biografía de Moser, deviene el previsible desenlace de su *amistad peligrosa* con los barbitúricos –y con el tabaco–<sup>11</sup>.

Si bien, como veremos, *Why this World?* puede leerse, en parte, como punto culminante de un proceso de *santificación* de la escritora que, gracias a su “temperamento excesivamente sensible”, carga con el peso de los “dolores del mundo” (240) al precio de la enfermedad, la soledad y el sufrimiento, esta *patologización* tendrá que ver sobre todo con la causa última que Moser atribuye a esta sensibilidad que bordea la locura: el “trauma”

<sup>10</sup> Véase, por ejemplo, su valoración de *Un aprendizaje o el libro de los placeres* (460) o de *El viacrucis del cuerpo* (504).

<sup>11</sup> Sobre este episodio, el uso de sedantes y las consultas psiquiátricas de Lispector, véase 303: 239-242, 274, 276, 318 y 366-367.

familiar y colectivo que ya aparece sutilmente mencionado cuando alude a los sedantes que “acabarían cobrándose su precio” en la escena del incendio. Durante su período en Estados Unidos, Lispector “constantemente hablaba de Brasil, recordaba el país, la familia, sus orígenes judíos. Quizá bajo el peso de esos recuerdos, recurría cada vez más a los sedantes que venía tomando desde 1948” (303). Tras trescientas páginas repletas de menciones a las secuelas que dejaron en la familia las persecuciones de las que fue víctimas, no le cabe duda al lector/a de que estos “recuerdos” –en su caso, necesariamente *inconscientes* o transmitidos por sus parientes, como retomaremos– apuntan hacia aquellos “orígenes” al menos tanto como hacia Brasil.

### 3. EL RETORNO A LOS ORÍGENES: TRAUMA Y VICTIMIZACIÓN

La alusión a la “extranjeridad” literal y mítica de Lispector constituye quizá la piedra de toque de su *imagen autorial*. Encarna en su “rostro” tantas veces definido como “eslavo”; en un “acento” que delataría el rastro de otra lengua; y, por supuesto, en una escritura siempre en parte intraducible, la “extranjeridad” de cuyo estilo llegará a considerarse, en palabras de Ledo Ivo, “una de las evidencias más contundentes de nuestra historia literaria e, incluso, de la historia de nuestra lengua” (en Moser *Clarice* 193). En buena parte de las versiones que tematizan este motivo, como el célebre poema de Drummond de Andrade donde Clarice “vino de un misterio, partió para otro [...] en nuestra tierra no se la podía retener” (8), lo que podríamos denominar, en términos de Maingueneau, *paratopía* biográfica, se traduce en una *paratopía* creativa que la sitúa más allá de cualquier frontera nacional, confirmando que, en efecto, pertenece a ese “otro mundo” universal de la trascendencia material y terrenal. Lispector se confirma aquí como una *autora* radicalmente “fuera de lo común”, cuya “trágica soledad” (Amoroso Lima en Brasil 3) bien puede interpretarse como la inevitable consecuencia del insalvable *décalage* que separa al artista prototípico de la comunidad (Heinich, *La gloire* o *L'élite artiste*). Desde esta perspectiva *autorizante*, su distinción aparece representada por un distanciamiento, un desarraigo o una *paratopía* que es, como mínimo, triple. No comparte la misma temporalidad que sus coetáneos –que solo “más tarde... un día” sabrán “amar a Clarice” (Drummond de Andrade 16)–. No habita el mismo espacio, de acuerdo a una *paratopía* espacial que, en sus manifestaciones paroxísticas, la convierte en “una extranjera en la tierra” (Callado s/p); en un “pájaro” que procede “de las islas que están más allá de todas las islas del mundo” (Ivo s/p); o en un ser cuyo “país” interior (Drummond de Andrade 16) no puede traducirse a “nuestro lenguaje corriente” (Queirós s/p). La suya es, pues, una lengua única, *particular*, la firma *plena* de una escritura cuya intraducibilidad ejemplifica también lo que Maingueneau denomina *paratopía* lingüística: la marca de un estilo que aleja la lengua propia de la lengua común.

Frente a estas figuraciones que podríamos denominar *misterizantes*, los discursos biográficos en torno a la autora suelen recurrir a sus orígenes para ofrecer una respuesta en principio menos mística a su “inquietante extrañeza” y a su “incomparable originalidad”.

Igual que Moser en *Why this World*, las obras de Teresa Montero (*Eu sou uma pergunta* 1999) o Julio Lerner (*Clarice Lispector, essa desconhecida...*, 2007) comparten un deslizamiento del “misterio” hacia el “secreto” y una consiguiente interpretación de los silencios y las entrelíneas de la autora tanto en sus apariciones públicas como 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” (17), la razón por la que, como veíamos, Lispector “cerró la boca, como un ‘monumento’, como un ‘monstruo sagrado’” (17).

Esta “recontextualización” se presenta como un trabajo de despojamiento de aquellos añadidos que habrían (des)figurado la verdad ilegible que ocultaría su *leyenda*. Un trabajo que vincula a la restitución del *nombre propio verdadero* que habría quedado perdido en ese contexto original. Así, como ya hiciera Teresa Montero (30), Moser recupera el nombre de pila que “recibió en Tchechelnik, Chaya”: el nombre que “desaparecería” bajo el *pseudónimo* abrasileñado de “Clarice” (71) 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 el Brasil hasta décadas después de su muerte” (57). En el caso de Moser, sin embargo, esta focalización en el *fuera de campo* brasileño que se presenta como restitución de los orígenes y, con estos, del *nombre propio verdadero*, puede leerse como una neutralización tanto de los discursos en torno a “Clarice” como en torno a “Lispector”<sup>12</sup>. Si, como retomaremos, Moser pretende proporcionar la clave de su obra mediante una interpretación místico-judaica que solo puede iluminar el “contexto específico” del que “emergió” esta “artista universal”, su lectura contrarresta los discursos académicos o cultos que, desde Brasil, habrán descifrado *a ciegas* a la creadora o a la autora que nombra el apellido. Si, por otra parte, la clave de su personalidad está también en tal contexto originario, su lectura contrarresta las malinterpretaciones mi(s)tificantes que construyen su *leyenda personalista*, es decir, aquella “figura mítica” –“la Esfinge de Río de Janeiro”– cuyo “nombre de pila [basta] para identificarla entre [los] brasileños instruidos” (12), la incesante rumorología de los cuales (13) debería detener 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–, “Chaya bat Pinkhas. Chaya, hija de Pinkhas” (556).

Para justificar la aparición de una cuarta biografía sobre la autora, Moser *desvela* un *secreto* –aunque sin acompañarlo de prueba documental–: la violación de la madre perpetrada por bolcheviques rusos antisemitas en la que habría contraído sífilis<sup>13</sup>. Un trauma *heredado* por la hija porque –según una superstición que otorgaría al embarazo este

<sup>12</sup> Calco tal distinción de la oposición *Vincent/Van Gogh* propuesta por Heinich con relación a la *persona* y al *nombre de autor/a* (*La gloire* 95-117).

<sup>13</sup> Sobre la ausencia de pruebas a este respecto, véase Abdalá Junior.

poder soteriológico— “Chaya” habría sido concebida para curar la enfermedad que acabaría en muerte: el “deseo de salvar” a la madre y la “culpa” por fracasar se revelan, entonces, una de las claves omnipresentes de su obra e incluso su motor, puesto que habrían causado “el hábito [...] de jugar con las palabras y contar historias para alcanzar un resultado milagroso” (100)<sup>14</sup>.

Cierto es que el motivo de la *misión salvífica* no constituye ninguna novedad (la misma Lispector lo refiere en sus crónicas), pero el *descubrimiento empírico* de la violación permite que funcione como punto de apoyo de la serie de proyecciones que estructuran su narrativa: el sufrimiento vivido por su familia antes y durante el periplo hacia Brasil y, de modo más general, la tradición mística de la cultura judía —transmitida por vía paterna<sup>15</sup> o por una suerte de vía osmótica<sup>16</sup>— *no legible* en el espacio literario brasileño constituyen la *pedra rosetta* de sus textos<sup>17</sup>. Como veremos, ambas confluyen en lo que deviene, finalmente, el mensaje o la advertencia última que exponen su obra y su figura: “el desastre a una escala nunca antes imaginada” que se cernió sobre “los judíos de Ucrania en la época de [su] nacimiento” (25) y que anticipó la catástrofe inimaginable acontecida años después. Mediante la yuxtaposición de episodios y escenarios de esta “vida particular” y de descripciones minuciosas del ambiente antisemita y de sus nefastas consecuencias en los espacios y en las épocas en que tal vida se desarrolla, Moser convierte a la escritora en una representante de la cultura judaica y en una suerte de figura vehicular de la incomprensión, la persecución y el sufrimiento sin común medida infligidos a su pueblo por un antisemitismo feroz que se despliega temporal y espacialmente, alcanzando también a una sociedad brasileña para la cual —por hostilidad o simple ignorancia— “el contexto que produjo a Clarice Lispector era inimaginable” e incomprensible (17). De ahí que sea Moser —norteamericano de padre

<sup>14</sup> Moser lee la figura de la madre en múltiples pasajes de la obra de la autora. Por ejemplo, “oculta bajo la confrontación de G. H. con la cucaracha agonizante se encuentra un recuerdo de la madre agonizante de la propia Clarice Lispector. [...] La cucaracha aplastada por la puerta del armario es descrita como “sujeta por la cintura”, una alusión a la localización de la herida de la madre de Clarice. [...] Como Mania Lispector, la cucaracha está paralizada, esperando la muerte” (387). Incluso interpreta el cuento infantil *La mujer que mató los peces* como un reflejo de esta “culpa” original (416).

<sup>15</sup> Mediante el retrato del abuelo y del padre de Lispector, Moser establece la cultura religiosa judaica como herencia patrilínea. Así, por ejemplo, el primero es descrito como “el prototipo del judío estudioso y devoto del este de Europa”; un hombre tan “sabio” y tan “santo” que “atraía a eruditos de toda la región” por “su conocimiento de los libros sagrados” (32). Por su parte, el padre aparece como un buen conocedor de la cultura bíblica “cuyo principal talento, según ella, era para ‘cosas espirituales’” (163) y cuyo interés por las matemáticas estaría detrás del de su hija por los “números místicos” (120-121). Cabe apuntar que la herencia materna es significativamente diferente. Además del “trauma” y de la “culpa”, Mania Lispector solo parece haber transmitido a su hija la “elegancia” (34) y la “mirada desafiadora [...] que [la] volvería inmediatamente reconocible” (69).

<sup>16</sup> “¿Puede un lugar imprimir sus trazos en alguien que lo abandonó al inicio de la infancia? Aparentemente, no. Sin embargo, es un hecho de que una gran mística nació en un lugar famoso por sus grandes místicos”; un lugar cuyo “hecho más notable fue [quizás] su eléctrica relación con lo divino” (30).

<sup>17</sup> Véase, por ejemplo, su interpretación del desconcierto que produjo en la “*intelligentsia* brasileña” la aparición de *Cerca del corazón salvaje* (191-194).

judío— quien pueda iluminar ese *fuera de campo* brasileño y quizá reclamar su figura para la “tradición de literatura judaica” (Moser en Rodrigues y Sousa Gabriel s/p).

Para exponer los rasgos de esta efigie, cabe apuntar cómo las cuestiones expuestas se engarzan en la leyenda a la vez santificante y desautorizante que culmina en *Why this World*. De hecho, la *biografía* de Lispector, construida por múltiples discursos anteriores, ya contiene buena parte de los tópicos singularizantes y distintivos del artista que Nathalie Heinrich, en su estudio sobre el caso Van Gogh, vincula con modelos heroicos y hagiográficos. Respecto a los primeros, reencontramos el motivo de la “predestinación” inscrita en un nacimiento interpretado “como signo de un destino” (*La gloire* 111) —de nuevo, la misión salvífica—; la precocidad en la manifestación de disposiciones artísticas (111-112); la autodidaxia (112); o la muerte trágica (111), tan inesperada como premonizada. En cuanto a los motivos heroicos, están presentes también la vocación (63), el “aislamiento” (63), el amor al prójimo o la dimensión sacrificial que, como veíamos, la sitúa a cargo de los “dolores del mundo” (Moser *Clarice* 204). Aunque es, sobre todo, el énfasis en el sufrimiento y la incompreensión lo que determina su *santificación*, convirtiendo “el sacrificio individual en culpabilidad colectiva, y el malentendido entre [la] creador[a] y sus contemporáneos” en una “falta inexorable” (Heinich *La gloire* 139) que, según Heinrich, debe ser reparada sin cese mediante una celebración que “hace justicia’ a la que sufrió la ignorancia” o la “incompreensión” de la colectividad (141).

Por otra parte, el entramado de biografías, semblanzas, textos autográficos y declaraciones —incluyendo *Why this World*— que construyen su *biografía* no carece tampoco de elementos que vinculan la “deuda” comunitaria respecto a su figura con “el don que hizo de [sí misma]” (Heinich *La gloire* 134) mediante su “contribución al bien común del arte”, “haciendo de su grandeza” (135) y de su “singularidad” (142), “[encarnadas] en la genialidad de la obra, [...] la causa misma de su exclusión” (135). Es decir, representándola “*desgraciad[a] porque grande* y, en cuanto grande, rechazada, de acuerdo con la figura del genio autorizada por la admiración culta” (114; cursiva en el original). Aquella que vino a renovar la literatura brasileña entregándose a su obra literaria incluso al precio de su salud, se vio rezagada a una “trágica soledad” literaria y a un todavía más trágico aislamiento vital por la “incompreensión” de sus compatriotas, manifestada en continuos rechazos editoriales y en acusaciones de alienación, hermetismo, elitismo o vacuidad.

Sin embargo, *Why this World* culmina el desplazamiento de esta hipótesis culta —como la denomina Heinrich— que acabamos de describir hacia la hipótesis “familiar a la admiración común” según la cual fue “*grande porque desgraciad[a]*” (114; cursiva en el original), sometiéndola además a un remodelado que la vacía de su función *artistificante*. Si la construcción de Van Gogh descrita por Heinrich también bascula entre la hipótesis culta y la popular, la última sigue al servicio de la celebración de una figura y de una obra *artísticas*: en una y otra, la *dádiva* de Van Gogh es su contribución “al bien común del arte” y el sufrimiento por el cual lo celebra la “admiración común” sigue siendo el resultado de esta dedicación y de una incompreensión que atestigua su genialidad.

Frente a ello, ya podemos sospechar dónde acaba conduciendo el doble proceso de victimización y de espiritualización que opera Moser: lo que sitúa a Lispector en el

grupo privilegiado de “unos pocos genios religiosos y artísticos” (165) y, por tanto, lo que constituye su grandeza mística y literaria, no parece deberse a una singularidad propia, intransferible o incomparable. Ni su vocación, ni el sufrimiento que habría producido su obra, ni el sentido último de ésta, ni la injusta incompreensión de la comunidad respecto a su mensaje y a su padecimiento parecen depender aquí de aquellas disposiciones interiores, innatas, personales o propiamente individuales que caracterizan al *autor* o al *artista* en lo que Heinich denomina “régimen de singularidad” (*L'élite artista*). Además, aquella doble conversión en víctima y mística permite una sistemática neutralización de los componentes amenazantes que constituyen lugares comunes de tantos otros retratos: Moser exculpa a Lispector de la proximidad con la naturaleza y la animalidad, la patología y la excentricidad, para mejor mostrar su sufrimiento y su condición de víctima, permitiendo su “restitución a la comunidad” (Heinich *La gloire* 134) al precio de perder la autoridad.

En primer lugar, la vocación mística y los “traumas reales” –concretados en la violación materna, la culpa transmitida y una infancia que transcurre con el telón de fondo de persecución y, ya en Brasil, de la enfermedad y de la pobreza– no están solo en el origen de la obra sino de todo aquello que convierte a su figura en un personaje inquietantemente extraño. Retomando la identificación establecida ya en la primera recepción de *Cerca del corazón salvaje*, Moser retrata a Lispector a imagen de Joana (93, 173, 365 o 437) –“un animal, más ‘natural’ que humano”, que “habita otro mundo, más allá del bien y del mal” y de la “moral convencional” (186)– y organiza su vida (253, 342, 365 o 437) como un combate entre este personaje “salvaje” y su antagonista, Lidia, “una mujer convencional, esposa y madre” (253). El triunfo de la primera explica a la vez el creciente protagonismo de la dimensión mística de la obra y de la enfermedad y la excentricidad que marcan la vida de la autora tras su divorcio, porque la aparente animalidad de Joana es resignificada mediante dos neutralizaciones. Por un lado, el rechazo de la “moral antropocéntrica” es otra consecuencia, de las “circunstancias brutales de la primera infancia de Clarice”:

ella difícilmente podría llegar a una conclusión diferente a que la vida no es humana ni tiene “valor humano” alguno. Su existencia no tenía más razón de ser que la de la cucaracha [de *La pasión según G. H.*]. La pura suerte era la única razón por la que ella sobrevivió a los horrores ucranianos mientras tantos millones de personas perecieron. La única conclusión lógica era que la naturaleza del mundo es aleatoria y sin sentido, pero comprender la naturaleza animal e aleatoria del mundo era necesariamente rechazar la moral convencional, lo que implicaba atribuir significados humanos al mundo inhumano. Una persona con la historia de Clarice nunca podría contentarse con la frágil ficción de un universo sujeto al control humano. (93)

En cuanto animal “herido” por las “circunstancias brutales” del nacimiento, esta faz de Joana emerge bajo la forma de la enfermedad mental –la creciente depresión (175, 242, 256, 276 o 303) que acaba convirtiendo a la autora en una mujer infantilizada y

vulnerable– y de la incapacidad para relacionarse que dio lugar a su fama de excéntrica o incluso de “bruja” (446-453 o 500-503). Como en otras ocasiones, Moser explicita su *diagnóstico* por personajes interpuestos<sup>18</sup>: “igual que Clarice”, su hermana mayor Elisa – quien sí podía guardar recuerdos de la infancia en Ucrania, como atestiguó en su novela *No Exilio* (1948)–, “tenía su propia neurosis de guerra paralizante” (274). Una “neurosis de guerra” entre cuyas consecuencias habría “la inalcanzabilidad, la insociabilidad” que “Elisa notaba en Clarice” y que “otras personas veían en la propia Elisa”: “los horrores de la infancia las apartaron del mundo de los demás, y los *pogroms* [...] lanzaban una larga sombra incluso medio siglo después. Antes que nada, había en ellas una terrible dificultad para relacionarse con otras personas” (448).

En segundo lugar, la “vocación religiosa” es reubicada en su “lugar de origen”, convirtiéndola en un *eslabón* de la tradición mística judía que atravesaba su región natal – “una gran mística nació en un lugar famoso por sus grandes místicos” (30)–, poblada de “toda una galaxia de santos-místicos” dotados “cada uno de ellos de una espantosa individualidad” (31): parece sugerirse, pues, que incluso la “espantosa individualidad” de la biografiada es una etapa –aunque culminante– de una cadena de “espantosas individualidades”. También la vocación artística refleja un movimiento transindividual y es consecuencia de un sufrimiento colectivo. El “rechazo a Dios” que acompaña sus “primeras especulaciones sobre lo divino” (167) y que inaugura la escritura (“Dios tuvo que abandonar[la] para que ella comenzara su propia obra de creación” [165]), responde a un nefasto “impulso” que “viene de fuera” (164-165). El mismo que “fuerz[a]” a cualquier “judío místico a volverse hacia su propio interior”: “la persecución, el exilio y la segregación que afligieron a tantas generaciones de judíos” (164). De este modo, siquiera la vocación artística responde a una *motivación interior* sino a una momentánea pérdida de fe causada por el antisemitismo y compartida por cualquier “judío místico”, tras la cual “la historia de su vida, como escritora o mística”, deviene en “gran parte [...] la historia de su movimiento o de su regreso “*en dirección a Dios*” (164).

Como empieza a sugerirse, el sufrimiento individual deviene un sufrimiento transgeneracional e incluso transespacial mediante una operación que, a la vez, cifra la grandeza y el sentido último de la obra en la capacidad de *reflejar* tanto la cultura como el sufrimiento del pueblo judío. Las “*martirizantes* circunstancias del inicio de su vida” – circunstancias *particulares* pero representativas del viacrucis de los judíos ucranianos que sería la antesala del Holocausto, como parece insinuar Moser al yuxtaponer referencias a ambos “genocidios”– “son el punto fundamental que la vincula a los místicos judíos que la precedieron. Igual que ella, ellos transformaron sus traumas reales en complejas alegorías que solo aludían raramente a las circunstancias históricas que las produjeron” (164-166). Pero no solo eso, porque Moser no se limita a sugerir el carácter alegórico de su obra respecto a tales “traumas reales”, a la vez particulares y representativos, producidos por unas “circunstancias históricas” limitadas temporal y espacialmente (165). En la medida en que

<sup>18</sup> Véase, por ejemplo, el retrato del hijo mayor de Lispector, Pedro (318).



la “historia judía” es presentada como historia cíclica (“ciclos de catástrofes seguidos de renacimientos místicos”) escandida por la “dura persecución [que] moldeó la mentalidad judía durante siglos” (167), lo que “transfiguran [...] en su propia creación individual” los “genios religiosos y artísticos” como Lispector es todo “el horror de la historia de su pueblo. Y cuando lo hacen, a causa de la trágica coherencia de la experiencia histórica judía, ellos se ven recreando toda la estructura ética y espiritual del judaísmo” (165). Lo mismo afirmará a propósito de la obra en la que la autora “sale al encuentro del Dios que la abandonó en la juventud” (328), *La manzana en la oscuridad*:

Su experiencia personal era un microcosmos de la experiencia histórica judaica más amplia. La persecución y el exilio –y el desespero y el ansia por la salvación que los acompañaban– le dieron una constitución psicológica similar a la de los judíos de todas las épocas. Cuando esas experiencias se combinan con un genio expresivo, los resultados, naturalmente, traen ciertos parecidos con la obra de sus predecesores. (330)

Poco importa, por ejemplo, que “[dejara] de frecuentar la sinagoga con la muerte del padre” o que –“al contrario de los místicos judíos clásicos”–, “no [venerara] y ni siquiera [pareciera] reparar en los textos sagrados de la religión”. “[R]etrajados, disfrazados, [los motivos judaicos en la escritura de Clarice Lispector están] innegablemente presentes” (330), como el Dios al cual finalmente se aproxima “gradual y penosamente” en su obra cumbre, *La pasión según G. H.* (380).

De este modo, la “constitución psicológica [...] de los judíos de todas las épocas” o la “estructura ética e individual del judaísmo” deviene la clave de toda una obra “más mística que literaria” que estaba abocada a la incomprensión de una sociedad brasileña que –a una escala mínima– reflejaba a su vez una incomprensión secular y de consecuencias genocidas. He aquí, entonces, el golpe maestro que inflige Moser al convertir la obra de la autora, y las obras celebrativas sobre la autora, en un *memorial*. ¿Qué “culpabilidad infinita, siempre renovada” y qué “deuda de por vida imposible de saldar” estarían pagando sus admiradores? ¿La que le debe la “comunidad” a un “individuo singular por su contribución al bien común del arte” (Heinich, *La gloire* 35)? ¿O la que adquirió la “comunidad” al permitir o ignorar el “sacrificio extremo e irreversible” de todo un pueblo? Este toque de gracia permite en efecto una suerte de internacionalización o de universalización no solo de la *deuda* comunitaria respecto a una obra que define como la “mayor autobiografía espiritual del siglo XX” sino de la culpa inexpiable por el sufrimiento infligido al pueblo del cual la ha convertido en portavoz; en víctima de una violencia colectiva y transhistórica. No es pues, el de un “gran singular” –“héroe, santo o genio”– (Heinich, *La gloire*) el retrato que Moser acaba perfilando, sino la caricatura de una representante en cuya escritura se expresa un sufrimiento colectivo, espeja una culpa secular y habla, ya no una incomparable personalidad, sino una fuente ajena y trascendente. Tal es la autoridad que, en última instancia, parece otorgarse a Lispector en esta configuración. Una autoridad pasiva como el

sufrimiento infligido que le da lugar y que no es la autoridad del *autor singular* sino la del testimonio en cuya voz habla la colectividad.

El relato de Moser en *Why this World?* deviene un ejemplo de cómo opera la misoginia en el discurso biográfico y crítico a la hora de (re)configurar este problemático *objeto cultural* que ha sido tradicionalmente la *gran escritora*. Si esta biografía (des)autoriza a Lispector convirtiendo su obra y su figura en el reflejo de un “contexto originario” colectivo, a lo largo de este artículo hemos tratado de apuntar los modos mediante los cuales el relato del biógrafo lleva a cabo la misma operación acudiendo a otros mecanismos comparables, desde su identificación con la “mujer común” que la convierte de nuevo en la “portavoz” de sus congéneres, hasta el esbozo, aparentemente contrario, de un retrato patologizante de la escritora. En cualquier caso, el discurso de Moser no parece perseguir el desvelamiento de ninguna *verdad*: lo que revela, en última instancia, es un proyecto de construcción de un *corpus* y de un cuerpo autorial al servicio del propio relato y de la propia autorización de la figura del biógrafo como *verdadero intérprete* de la obra de la escritora. Un *verdadero intérprete* que, sin embargo, no parece haber logrado abordar su objeto sin pasarlo por el tamiz de los lugares comunes sobre esta autora y sobre la Autora en el discurso patriarcal.

#### OBRAS CITADAS

- Abdala Junior, Benjamin. 2010. “Biografía de Clarice, por Benjamin Moser: coincidencias e equívocos”, *Estudos Avançados*, 24.70: 285-292.
- Borelli, Olga. 1981, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, Río de Janeiro, Nova Fronteira.
- Brasil, Assis. 1980. “Introdução”, en C. Lispector, *O Lustre*. Río de Janeiro: Ediouro: 3-6.
- Callado, Antônio. 1987. “O dia em que Clarice desapareceu”, en A.A.V.V., *Perto de Clarice*. Río de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim: s/p.
- Cróquer Pedrón, Eleonora. 2012. “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: 89-103.
- \_\_\_\_\_. 2016. “Currículum Vitae. Notas para una definición del ‘caso de autor’”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros: 107-128.
- Derrida, Jacques. 1998. *Las muertes de Roland Barthes*. México: Taurus.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Díaz, José-Luis. 2007. *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*. París: Champion.
- Drummond de Andrade, Carlos. 1987. “Visão de Clarice Lispector”. *Suplemento literário Minas Gerais*, 1091, 19/12: 8-9.
- Foucault, Michel. 1990. *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala y La Letra Ediciones.

- Franco Júnior, Arnaldo. 1987. "Clarice, segundo Olga Borelli". *Suplemento literário Minas Gerais*, 1091, 19/12: 8-9.
- Gotlib, Nádia Battella. 1995. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática.
- Heinich, Nathalie. 1991. *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration* París: Minuit.
- \_\_\_\_\_. 2005. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 2012. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. París: Gallimard.
- Ivo, Lêdo. 1987. "Perto de Clarice", en *Perto de Clarice*. Río de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim: s/p.
- Lerner, Julio. 2007. *Clarice Lispector, essa desconhecida...* São Paulo: Via Lettera.
- Mainueneau, Dominique. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin.
- Martens, David y Myriam Watthee-Delmotte (dirs.). 2012. *L'écrivain, un objet culturel*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.
- Montero Ferreira, Teresa Cristina. 1999. *Eu sou uma pergunta. Uma biografia de Clarice Lispector*. Río de Janeiro: Rocco.
- Moser, Benjamin. 2009. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_. 2018. "Glamour y gramática", en Clarice Lispector, *Todos los cuentos*. Madrid: Siruela.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès (eds.). 2016. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros.
- \_\_\_\_\_. (eds.). 2019. *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.
- Planté, Christine. 1989. *La Petite Soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur*. París: Seuil.
- Queiroós, Maria Luiza (s/f). "Jóia diz quem é. Clarice Lispector", Arquivo Clarice Lispector, Fundação Rui Barbosa.
- Rodrigues, Ana Helena y Ruan de Sousa Gabriel. 2016. "Benjamin Moser: 'Clarice Lispector e eu deciframos um ao outro'". *Época*, 15/05, sin paginación.
- Russ, Joanna. 1983. *How to Suppress Women's Writing*. Londres: The Women's Press.
- Zapata, Juan Manuel (ed.). 2014. *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

