

REMINISCENCIAS DEL MISTICISMO JUDÍO EN LAS OBRAS DE TERESA DE ÁVILA Y CLARICE LISPECTOR

CORINNA DEPPNER

Abstract

The narratives of Brazilian writer Clarice Lispector have been described as “modern day mysticism” due to the emotionally loaded structures of her multilayered conjunctions. In order to explain this connection, interpretations draw upon existing discourses about the Spanish mysticism of the 16th and 17th centuries, with Santa Teresa being the major initiator. Thus, a chapter has opened, which concerns the converso-literature of the Spanish Golden Age. This raises the question, to what extent the literary analysis of Christian culture, which in the literature of Lispector are viewed from a Jewish perspective, are comparable regarding the interreligious encounters in the work of Santa Teresa.

Key words: Teresa of Avila, Clarice Lispector, Mysticism, Jewish writing, Converso literature, Spanish Golden Age

La obra narrativa de la autora brasileña Clarice Lispector (1920-1977) destaca por el estilo minimalista con que se describe cómo se desenvuelve la trama, y por el punto de vista esencialista que adoptan los personajes femeninos de su obra a la hora de encarar sus conflictos internos. Debido a la cantidad de emoción con que carga los tropos que emplea en sus novelas, su estilo, según se infiere, rayano en el que pudiera exhibir quien se hallara sufriendo alucinaciones, ha sido clasificado por Flora

Schiminovich como perteneciente al género “modern day mysticism”.¹

Es en novelas como *A paixão segundo G.H.* (1964; *La pasión según G.H.*, 1969) y *Perto do coração selvagem* (1943; *Cerca del corazón salvaje*, 2002)) donde queda más marcadamente reflejado el carácter místico que adopta su lírica, que esboza las crisis existencialistas padecidas en el siglo XX desde el prisma conceptual de quienes dejaron constancia de sus reflexiones sobre lo que constituye al sujeto en la Edad Moderna.² Su modo de aproximar la realidad y devolverla abrevia en las obras de la mística española de los siglos XVI y XVII, cuyos principales representantes son San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús.

La comparación de Clarice Lispector con Teresa de Jesús no estriba únicamente en que el discurso de ambas mujeres transmite la experiencia de la emancipación femenina en clave mística, sino también en que ambas

- 1 Flora Schiminovich, “Lispector’s Rethinking of Biblical and Mystical Discourse”, en: Robert DiAntonio & Nora Glickman (coords.), *Tradition and innovation. Reflections on Latin American Jewish Writing*, New York 1993, pp. 147-155, 153.
- 2 Véase João A. Montenegro, *A mística rediviva de Clarice Lispector: A paixão segundo G.H.*, São Paulo et alii 2006; Emilia Amaral, “O pacto com o leitor e o misticismo de escrita em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector”, en: Regina Pontieri (coord.), *Leitores e leituras de Clarice Lispector*, São Paulo 2004, pp. 11-20; María L. de Luján Campos, “Palabra y antipalabra: la mística de la verdad y lo absoluto en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector”, en: Diana B. Salem (coord.), *Narratología y mundos de ficción*, Buenos Aires 2006, pp. 49-66; Heike Schmitz, *Von Sturm- und Geisteswut. Mystische Spuren und das Kleid der Kunst bei Ingeborg Bachmann und Clarice Lispector*, Königstein/Ts. 1998; Laura Cade Brown, “Stating the Self. Contemporary Latin American Autobiography and Authoritarianism”, Tesis de doctorado, Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, 2013, <<http://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-12012013-225252/unrestricted/Brown.pdf>> (acceso: 14.03.2018); Renata R. Mautner Wasserman, “Clarice Lispector e o misticismo da matéria”, en: Cristina Ferreira-Pinto Bailey e Regina Zilberman (coords.), *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*, Pittsburgh, PA 2007, pp. 73-93; Elena Carrera, “The Fertile Mystical Maze: from Derrida’s Dry Theological Gorge to Cixous’s Dialogic Disgorging”, en: Philip Leonard (ed.), *Trajectories of Mysticism in Theory and Literature*, Basingstoke 2000, pp. 94-112; Antonio Maúra, “Las Moradas de la Passion (Paralelismos entre *La passion Según G.H.*, de Clarice Lispector y *Las moradas*, de Teresa de Jesús)”, *Olho d’Água* VII-2 (2015): 100-113; Benedito Nunes, *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo 1989; Kathrina Reschka, *Zwischen Stille und Stimme*, Frankfurt am Main 2012, pp. 11-47.

escriben desde la perspectiva de quien se ve forzado por su entorno a desprenderse de sus orígenes religioso-culturales.³ Teresa de Jesús provenía de una familia conversa.⁴ Abierto a debate queda, no obstante, en qué medida se deja comparar la percepción de la realidad que tienen ambas autoras y la metodología que siguen para documentar sus vivencias, considerando que el contexto en el que se sitúa Teresa de Jesús, marcado por la cultura de orientación cristiana del Siglo de Oro español y la persecución de los judíos que ejercía la Inquisición, difiere significativamente del de Clarice Lispector. Nacida en Ucrania en 1920, sus padres le pusieron de nombre Jaia, ‘vida’ en hebreo; en 1921, la familia judía de los Lispector se exilió en Brasil, huyendo de los pogromos.⁵

Otro tema que se presta a ser discutido en mayor profundidad es en qué medida ambas autoras no sólo parten de, sino también se basan en sus vivencias para crear literatura, así como el modo en que se ha de enfocar un estudio comparativo de sus obras. Teresa de Ávila y Clarice Lispector recurren a lo que propone la Biblia para alcanzar el misticismo que les permite revelar cómo se entienden a sí mismas en comunión y contraste con el mundo que las rodea.⁶ Pie a un análisis comparativo de la obra de ambas autoras lo da también el conocimiento de que la época en la que se enmarca la obra de Teresa de Jesús, en pleno Siglo de Oro y a caballo entre los siglos XVI y XVII, es una de cambios, que se deben, por un lado, a las tentativas que se han acometido de reformular el mensaje bíblico y,

3 Véase Maúra (nota 2), pp. 100-113; Doreley C. Coll, *Epistemología subversiva: El discurso místico de Teresa de Jesús y Clarice Lispector*, Madrid 2006, pp. 13-18.

4 Véase Maúra (nota 2), p. 101; Jodi Bilinkoff, *The Avila of Saint Teresa. Religious Reform in a Sixteenth-Century City*, Ithaca 2014, pp. 11-14 ss; Bárbara Mujica, *Teresa de Ávila. Lettered Woman*, Nashville 2009, pp. 13-43; Teófanos Egido, *El linaje judeoconverso de Santa Teresa*, Madrid 1986; Giuliana Di Febo, *La santa de la raza. Teresa de Ávila: Un culto barroco en la España franquista (1937-1962)*, Napoli 1987.

5 Véase Benjamin Moser, *Why this World. A Biography of Clarice Lispector*, Oxford 2009; Nelson Vieira, “Uma mulher de espírito”, en: Regina Zilberman *et alii* (coords.), *Clarice Lispector a narração do indizível*, Porto Alegre 1998, pp. 17-34.

6 Véase Nelson Vieira, “A Linguagem Espiritual de Clarice Lispector”, *Travessia XIV* (1987): 81-95; Aurora Egido, *El águila y la tela. Estudios sobre San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús*, Palma 2010.

por otro, a la experimentación que se lleva a cabo con nuevas formas de escritura, que acabarían por consolidarse más adelante.⁷ A raíz de estos planteamientos, quisiera pasar a tratar a continuación los siguientes dos temas: 1. Las características de la mística religiosa y el exilio interior. 2. El paradigma lingüístico-filosófico del discurso místico.

1. Las características de la mística religiosa y el exilio interior

La obra de la escritora mística Teresa de Jesús (1515–1582) ha sido compilada, estudiada y sometida a un sinfín de análisis hermenéuticos. No obstante, según el artículo que escribió André Stoll en 1994, pese a haberse volcado los teóricos de la literatura a examinar las visiones de la monja y los encuentros con Dios que tenía en ellas, apenas han prestado atención a los elementos innovadores que figuran en su obra poética.⁸ Más adelante, sin embargo, sí creció el número de publicaciones en revistas de investigación científica que ahondaban más en las características estilísticas de su poesía. Ya en 1928 había dejado Américo Castro constancia de la afrenta a lo establecido que hubo de suponer en su momento la estética de la que Teresa de Jesús dota a sus escritos.⁹ Es importante recordar que era descendiente de una familia conversa, pues es probable que la identidad que hubo de forjarse la autora a partir de la tensión existente entre las distintas religiones y culturas que confluían en

- 7 Véase Bernhard Teuber, “Acerca de la confesión y de contemplación. La escritura autobiográfica de Santa Teresa de Jesús considerada como estética de la existencia mística”, en: Gero Arnscheidt y Pere J. Tous (coords.), *“Una de las dos Españas...” Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas. (Estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz)*, Madrid et alii 2007, pp. 859-881; ídem. “Die mystische Mär – Michel de Certeaus postmoderne Relecture der christlichen Tradition”, en: Mariano Delgado y Gotthard Fuchs (coords.), *Die Kirchenkritik der Mystiker – Prophetie aus Gotteserfahrung*, Stuttgart 2005, pp. 225-240; Michel de Certeau, *La fable mystique. XVIe-XVII siècle*, Paris 1982; ídem, *Heterologies. Discourse on the other*, Minneapolis 1986.
- 8 André Stoll, *Die Poetischen Paradiise des Ichs. Teresa von Avilas „Von der Liebe Gottes“*, Weinheim 1994, p. 94.
- 9 Américo Castro, *Santa Teresa y otros ensayos*, Santander 1929, p. 55 ss.

su persona acabara por jugar un papel determinante en el modo en que esta optó por expresarse. Por ende, no ha de descartarse la posibilidad de que su obra quedara impregnada de su bagaje cultural judío.¹⁰

A pesar de que la poesía que Teresa elabora a partir de su experiencia mística ya ha sido previamente vinculada a la imagen de Dios que esboza el misticismo judío, la mayoría de las figuras que se citan como representativas del mismo en España pertenecen a la época anterior a la instauración de la Inquisición.¹¹ Doreley C. Coll, comparando las circunstancias en que se desarrolló la vida y obra de Teresa de Jesús y Clarice Lispector, señala que los conceptos cabalísticos presentes en la obra de la primera indican que había adquirido dicho saber por mor de la larga tradición de transmisión oral que la comunidad judía practicaba todavía en sus tiempos.

Para algunos críticos Teresa también recibió una influencia considerable de la Cábala hebrea. Sin embargo, vale la pena recordar que, si bien esta influencia puede haber permeado la formación general de Teresa, no deja de ser una *influencia oral difundida* dentro del grupo de familiares y amigos, ya que Teresa no leía ni hebreo ni latín. Por lo tanto, no tuvo acceso a las obras cabalísticas judías o cristianas del Renacimiento.¹²

De esto se colige que el pensamiento cabalístico que se desarrolló en la Península Ibérica seguía vivo y ejerciendo influencia, especialmente sobre aquellos judíos que habían sido obligados a convertirse a la fuerza después de que los sefardíes fueran expulsados en 1492 de España y en 1497 de Portugal.¹³ Catherine Swietlicki defiende esta teoría al asegurar que el castillo interior al que Teresa hace alusión en su obra recuerda poderosamente con sus moradas a los siete palacios que se describen en el *Zohar*, la obra central de la corriente cabalística, que obtuvo mucha

10 Véase Américo Castro, *La realidad histórica de España*, 7, México 1980, p. 50; Stoll (véase nota 8), p. 8.

11 Véase Catherine Swietlicki, *Spanish Christian Cabbala: The Works of Luis de León, Santa Teresa de Jesús, and San Juan de la Cruz*, Columbia 1986, pp. 50-51; Gershom Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, New York [1941]1974, pp. 244-259.

12 Coll (véase nota 3), p. 154 (mi énfasis).

13 Véase Scholem (nota 11), pp. 244-247.

difusión en España en el siglo XIII.¹⁴ Teresa de Jesús describe el alma humana “como un castillo todo de un diamante u muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, ansí como en el Cielo hay muchas moradas [...] y en el centro y mitad de todas estas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma”.¹⁵ Las siete moradas del castillo interior al que hace referencia Teresa de Jesús no se hallan agrupadas formando una secuencia, pues, a diferencia de lo que cabría esperar, Dios se emplaza en el núcleo y no en una cima a conquistar, por lo que la ruta que conduce hasta Él sigue un trazado en espiral.

No habéis de entender estas moradas una en pos de otra, como cosa enhilada, sino poné los ojos en el centro, que es la pieza u palacio adonde está el Rey, y considerad cómo un palmito, que para llegar a lo que es de comer tiene muchas coberturas que todo lo sabroso cercan; ansí acá, en redor de esta pieza están muchas y encima lo mesmo, porque las cosas del alma siempre se han de considerar con plenitud y anchura y grandeza [...]”¹⁶

No se trata de demostrar, llegados a este punto, el influjo que la cábala judía tuvo sobre la obra de Teresa (o Clarice). Al fin y al cabo, también en la mística sufí se habla de siete castillos que han sido erigidos en el corazón del creyente para protegerlo del mal, leyenda que también podría haberle servido de fuente de inspiración a la autora.¹⁷ Mi hipótesis es que la literatura judía, que incluye tanto la mística como la exégesis rabínica del canon judío, afianza un modo de contemplar la realidad que

14 Swietlicki (véase nota 11), p. 58 ss.

15 Teresa de Ávila (Santa Teresa de Jesús), *Las moradas del castillo interior*, Edición de Damasio Chicharro, 2ª ed, Madrid 2015, pp. 211-213 (1M 1,1).

16 *Ibíd.*, p. 226 (1M 2,8).

17 Ulrich Dobhan y Elisabeth Peeters, “Einführung”, en: Dobhan & Peeters (coords.), *Theresa von Avila, Wohnungen der Inneren Burg*, 4. Ed., Freiburg i. Br. 2012, pp. 11-63; 32-38; Maúra (véase nota 2), p. 102; Luce López Baralt, “Simbología Mística Musulmana en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa de Jesús”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXX-1 (1981): 21-91; J.H. Laenen, *La mística judía*, Madrid 2006, p. 35.

se conserva a lo largo de los siglos y cuyo influjo sobre la literatura que se escribe con posterioridad abarca más que los motivos y las metáforas recurrentes en las que queda especialmente de manifiesto. Este fenómeno ya ha sido estudiado exhaustivamente en la literatura alemana, por autores como, por ejemplo, Bernd Witte, a cuyas observaciones se suman las de autores como Andreas Kilcher, que han conseguido probar que el pensamiento filosófico de los postestructuralistas guarda relación con lo expresado por autores judíos previos.¹⁸ Esto queda fundamentado en la descripción que la cábala hace de la creación divina, como rayos de luz que lanza un dios en las sombras a unas celdas de energía, que, en el *Zohar*, componen un árbol de la vida que recibe el nombre de *sefirot*, y sólo sirve de representación de lo que actúa como referente, que no llega a cristalizar cabalmente.¹⁹ Se ha querido ver en esta metáfora una primera aproximación a la distinción que la lingüística hace a día de hoy entre el significado (en el sentido de ‘contenido’) y el significante (en el sentido de representación), que es esencial para entender la evolución de las lenguas, que ocurre fundamentalmente debido a que los significados que recoge un término se expanden y, por consiguiente, acaban distanciándose del significante que lo convocaba unívocamente en primera instancia.²⁰

A continuación, me gustaría citar un extracto del principio de la novela *O lustre* (1946, *La lámpara*) de Clarice Lispector, que a mí me parece muy ilustrativo del papel que juega en el imaginario de la autora el modo en que la cábala concibe el mundo.

Ela seria fluida durante toda a vida. Porém o que dominara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera

18 Bernd Witte, *Jüdische Tradition und literarische Moderne. Heine, Buber, Kafka, Benjamin*, München 2007; Andreas Kilcher, *Die Sprachtheorie der Kabbala als Ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer Ästhetischen Kabbala seit der Frühen Neuzeit*, Stuttgart et alii 1998; véase Joachim Valentin, “Der Talmud kennt mich. Jacques Derrida – Judentum als Unmöglichkeit des Zu-sich-Kommens”, en J. Valentin y Saskia Wendel (coords.), *Jüdische Traditionen in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt 2000, pp. 279-295.

19 Scholem (véase nota 11), p. 213 ss.

20 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, París 1967, p. 16.

íntimo poder fora o segredo. Nunca saberia pensar nele em termos claros temendo invadir e dissolver a sua imagem. No entanto ele formara no seu interior um núcleo longínquo e vivo e jamais perdera a magia – sustentava-a na sua vaguidão insolúvel como a única realidade que para ela sempre deveria ser a perdida.²¹

Ella sería fluida durante toda su vida. Pero lo que había dominado sus contornos y los había atraído a un centro, lo que la había iluminado contra el mundo y le había dado un íntimo poder había sido el secreto. Nunca sabría pensar en él en términos claros, temiendo invadir y disolver su imagen. Sin embargo, había formado en su interior un núcleo lejano y vivo, y nunca había perdido la magia; la sostenía en su vaguedad insoluble como la única realidad que para ella siempre debería ser la realidad perdida.²²

No se hace, ni en este párrafo ni en toda la novela, alusión a lo que parece atormentar a la protagonista, que apenas queda definida como una criatura frágil que, temiendo perderse y disolverse como por ensalmo, se aferra desesperadamente a la esperanza de que existe un núcleo en sí misma que, cuando lo encuentre, logrará otorgarle sentido y coherencia a su vida. Asimismo, se hace referencia a una especie de mercancía flotante, que busca quedar anclada a un núcleo vivo que se halla, no obstante, en la lejanía y detenta el poder de aportar consistencia al sujeto y cohesión a su discurso, pese a tratarse de un secreto, algo que ha de permanecer oculto por naturaleza. Se trata, luego, este misterio que la vertebra, de algo que ha de poder poner en palabras, pero a lo que no puede dar nombre, pues eso amenazaría su propia existencia. Por definición, el personaje no puede llegar a representar a nadie y la imagen no puede hacer referencia a nada en concreto. En el flujo de la vida se adivinan contornos, que se perfilan con características y comportamiento similar al de las luminosas celdas de energía de las *sefirot*, que gravitan en torno a un origen u objeto de atracción que también parece desear permanecer oculto, además de tender a alejarse. Es la imagen de un caminante que no hace camino al andar,

21 Clarice Lispector, *O lustre*, 5a. ed., Rio de Janeiro [1946]1982, p. 7.

22 Clarice Lispector, *La lámpara*, trad. de Elena Losada 2006, e-book 2017.

como el río que se halla en constante movimiento sin desafiar su cauce ni cambiar de ubicación.²³ De tal modo, estos signos en órbita que temen implosionar de forma espontánea y que se han independizado del orden simbólico que se les había adjudicado en origen, guardan lo que los lleva a mantener su relación de proximidad en secreto. Se hallan ligados por canales de comunicación invisibles y sus voces se conjugan para formar un acorde polifónico, estético, efectista, que ha perdido su elemento de referencia en la esfera de lo real. El uso que Lispector hace del lenguaje peca, a consecuencia, de formar estructuras que no llegan a hilvanar una narrativa. En vez, proyectan la imagen de lo inalcanzable y versan sobre la contemplación interior, sin, no obstante, llegar a lo específico y decisivo, aunque con fuerza poética.

Con esta imagen se introduce un otro que circula sin frenos y que se resiste a mostrarse y ser encontrado fuera del ámbito de abstracción al que lo confina lo que lo articula y representa verbalmente. Los cabalistas vieron en esta forma de expresión un modo de convocar a Dios y el principio de todo lo que es: Isaac Luria, al ser interpelado en relación con la problemática que se deriva de que Dios pudiera crear el mundo cuando Él, por definición, ya contiene todo lo que es, describió la creación del mundo como un acto de negación.²⁴ Dios se repliega en sí mismo para hacer sitio a la creación. Se exilia para poder crear. El *no encontrarse en su lugar* se convierte en condición *sine qua non* de cualquier creación.²⁵ Harold Bloom aplica, a su vez, este impulso a actuar, que se materializa en verbo, al proceso literario.²⁶ De lo expuesto con anterioridad, se desprende que tiene sentido estudiar conjuntamente las características de la mística

23 Véase Scholem (nota 11), pp. 260-262; Christoph Schulte, "Zimzum bei Schelling", en: Eveline Goodman-Thau *et alii* (coords.), *Kabbala und Romantik*, Tübingen 1994, pp. 97-118; 109-112.

24 Véase Scholem (nota 11), p. 260 ss.

25 Ibidem. Véase Helga Völkening "HaMakom", en: Michal Kümper *et alii* (coords.), *Makom. Orte und Räume im Judentum. Essays*, Hildesheim *et alii* 2007, pp. 75-86; 75-76; Gershom Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt am Main 1973, p. 151; Schulte (véase nota 23), pp. 104-112.

26 Harold Bloom, *Kabbalah and Criticism*, New York [1975] 2005.

religiosa y del exilio interior, que constituyen rasgos de la obra de ambas autoras.²⁷

2. El paradigma del discurso místico

Un extracto de *A hora da estrela* (1977; *La hora de la estrella*, 1989) reza: “Uma palavra dela eu às vezes consigo mas ela me foge por entre os dedos” (“A veces le saco alguna palabra, pero se me escapa entre los dedos”).²⁸ ¿Cómo puede una palabra escaparse entre los dedos?, ¿cómo puede un vocablo hacerse corpóreo, quedar cosificado en materia tangible? La función que desempeña una lengua de evocar la realidad

- 27 Myriam Jiménez Quenguan, *Clarice Lispector y María Zambrano. El pensamiento poético de la creación*, Madrid 2009, p. 135; véase Vieira (nota 6), pp. 81-95; ídem, “The stations of the body, Clarice Lispector’s ‘abertura’ and ‘renewal’”, *Studies in Short Fiction* XXV-1 (1988): 55; ídem, *Jewish Voices in Brazilian Literature. A Prophetic Discourse of Alterity*, Gainesville 1995; ídem, “Identidade equivocada/ ‘Mistaken identity’: Clarice Lispector e a ética de alteridade”, en Verena Dolle (coord.), *Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid 2012, pp. 119-133; ídem, “A Expressão Judaica na Obra de Clarice Lispector”, *Remate de Males* IX (2012); ídem, “Beyond Identity: Clarice Lispector and the Ethical Transcendence of Being for the Other”, en: Amalia Ran & Jean A. Cahan (coords.), *Returning to Babel. Jewish Latin American Experiences, Representations, and Identity*, Leiden 2012, pp. 179-194; Edna Aizenberg, “Besieged in Berne. Clarice Lispector and the Murmur of Catastrophe”, en E. Aizenberg, *On the Edge of the Holocaust. The Shoah in Latin American Literature and Culture*, Waltham 2015, pp. 24-51; Naomi Lindstrom, “The pattern of allusions in Clarice Lispector”, *Luso-Brazilian Review* XXXV-1 (1999): 111-122; ídem, “Judaic Traces in the Narrative of Clarice Lispector. Identity Politics and Evidence”, en: David W. Foster (coord.), *Latin American Jewish Cultural Production*, Nashville 2009, pp. 83-96; ídem, “La transformación de las convenciones apocalípticas en la narrativa de Clarice Lispector”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* XXIII-2 (2012): 81-96, <<http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/viewFile/83/62>> (acceso: 14.03. 2018); Marjorie Agosín, “Clarice Lispector’s Jewish Universe. The Passion in Search of Narrative Identity”, en M. Agosín (ed.), *Passion, Memory, and Identity. Twentieth-Century Latin American Jewish Women Writers*, Albuquerque 1999, pp. 85-109.
- 28 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, 7ª ed., Rio de Janeiro 1984, pp. 36-37 / Clarice Lispector, *La hora de la estrella*, trad. de Ana Poljak, Madrid 1989, e-book 2015.

queda suspendida para que, por un lado, se pueda dejar constancia de las limitaciones de las que adolece el lenguaje y, por otro lado, se pueda trenzar un entramado textual que soliloquia y gira incansablemente sobre sí mismo.²⁹ Consecuentemente, encontramos numerosos pasajes en la obra de Lispector que invitan a reflexionar acerca del lenguaje y la escritura, al tiempo que apuntan que quien tenga dicho empeño debe resignarse a fracasar: “Meditar não precisa de ter resultados: a meditação pode ter como fim apenas ela mesma” (“Meditar no tiene que dar resultados: la meditación puede verse como fin de sí misma”), se explica en *A hora da estrela*.³⁰ Seguidamente: “Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever” (“Medito sin palabras y sobre la nada. Lo que me confunde la vida es escribir”).³¹ También la reflexión que actúa de colofón al final de *A paixão segundo G.H.* está dedicada a fraguar una concatenación de imágenes en negativo con las que se busca marcar los límites de la palabra:

O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida de me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro...³²

El mundo no dependía de mí; esta era la confianza a que había llegado: el mundo no dependía de mí, y no comprendo lo que digo, ¡nunca! Nunca más comprenderé lo que diga. Pues ¿cómo podré hablar sin que la palabra mienta por mí? Cómo podré decir, sino tímidamente: la vida me es, y no comprendo lo que digo. Y entonces adoro...³³

29 Véase Earl E. Fitz, “A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector”, *Contemporary Literature* XXVIII-4 (1987): 420-436; ídem, *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector. The Différance of Desire*, Austin 2001.

30 Lispector (véase nota 28), pp. 7-8.

31 Ibidem, p. 8.

32 Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, Lisboa [1964] 2000, pp. 144-145.

33 Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*, trad. de Albarito Villalba Rodríguez 1998, e-book 2016.

Y previamente dice:

A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.³⁴

El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino regreso con las manos vacías. Mas regreso con lo indecible. Lo indecible me será dado solamente a través del lenguaje. Solo cuando falla la construcción, obtengo lo que ella no logró.³⁵

Los paradigmas lingüístico-filosóficos del discurso místico, que han sido examinados extensamente por lingüistas, deben su razón de ser a que se establecen dos axiomas en el discurso místico. Para poder ser considerado tal, el discurso místico ha de, en primer lugar, tratar sobre un evento que ha de permanecer secreto y, de resultas, convocar la necesidad de guardar silencio (el significado etimológico de “mística” es cerrar los ojos y los labios). A la par, no obstante, al autor le urge compartir su experiencia mística y se sirve de la lengua para intercalar los silencios y acentuarlos.³⁶ En segundo lugar, el discurso místico debe poder dar fe de la enajenación y el ensimismamiento que requiere el encuentro con lo absoluto, que no deja de ser un reflejo del modo en que Dios se ausenta o desplaza a un no lugar, cuya imagen especular se convierte así en su interlocutor, el otro por antonomasia. Quienes han tenido una experiencia mística y se hallan, a saber, en posesión de la verdad, necesitan dedicarse a actualizar constantemente la forma con la que esta entra en expresión para que la verdad pueda permanecer vigente e inmutable a una.³⁷ Así, no hay

34 *Ibidem*, p. 142.

35 *Ibidem*.

36 Véase Josef Quint, “Mystik und Sprache: Ihr Verhältnis zueinander, insbesondere in der spekulativen Mystik Meister Eckharts”, en: Kurt Ruh (coord.), *Altdeutsche und Altniederländische Mystik*, Darmstadt 1964, pp. 113-151; Walter Haug, “Zur Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens”, en: Kurt Ruh (coord.), *Abendländische Mystik im Mittelalter. Symposium Kloster Engelberg 1984*, Stuttgart 1986, pp. 494-508.

37 Martina Wagner-Egelhaaf, “Die mystische Tradition der Moderne. Ein unendliches

elementos lingüísticos que se ajusten a lo que acontece, pues el discurso prescribe una correspondencia unívoca entre el lenguaje y la realidad. En esta paradoja del callar hablando y del encuentro que no puede llegar a culminar, se reconoce una incongruencia que muestra el lenguaje como una herramienta que se presta a expresar ambivalencia y que, por lo tanto, debe seguir siendo aquilatado para que un día pueda quedar fijado en un único cuerpo que no dé origen a contradicciones.³⁸

En otras palabras: la mística desarrollada por distintas religiones y culturas designa la experiencia de una inefable unión con Dios, que el místico ha de esforzarse por alcanzar. La unión de lo humano y lo divino es, según Martina Wagner-Egelhaaf, sin embargo, “una entelequia que no puede ser procesada mentalmente, porque no se puede concebir lingüísticamente más que lo que es en tanto que no es lo que no es”.³⁹ En el momento de la unión mística, la diferencia entre el hombre y Dios se hace patente. En este sentido, según el Maestro Eckhart, la mística parte de que la creación y el creador pueden llegar a fusionarse y quedar asimilados, lo que, al mismo tiempo, es imposible porque equivaldría a asimilar dos conceptos contrapuestos. La experiencia mística trata, por consiguiente, de precisar en qué consiste lo que se ha dado en llamar la *similitud disímil* que late en la relación que Dios mantiene con el ser humano.⁴⁰ La equiparación entre creador y creación que sugiere el imaginario místico no obedece a la necesidad humana de emular lo divino, sino que se trata más bien de una similitud destinada a ser superada. Se ha visto una correlación entre lo que la mística describe como lo que comporta el amago de volverse uno con Dios y la necesidad que tiene el hablante de distinguir y evaluar

Sprechen”, en: Moritz Baßler y Hildegard Châtellier (coords.), *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900. Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*, Strasbourg 1998, pp. 41-57; 48.

38 Véase Alois M. Haas, “Das mystische Paradox”, en: Roland Hagenbüchle y Paul Geyer (coords.), *Das Paradox*, 2a. ed., Würzburg 2002, pp. 273-294; idem, *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*, Frankfurt am Main 2007; idem, *Wind des Absoluten. Mystische Weisheit der Postmoderne?*, 2ª ed., Einsiedeln 2010.

39 Wagner-Egelhaaf (véase nota 37), p. 46 (mi traducción).

40 Ibidem, p. 45 ss.

la realidad para categorizarla lingüísticamente, fenómeno que, a su vez, se halla recogido en el pensamiento deconstructivista de Jaques Derrida y su entendimiento de la diferencia.⁴¹

Según el Maestro Eckhart, la unión mística es un obsequio de Dios al hombre, criatura a la que momentáneamente se le permite apercibirse de su condición como engranaje de la gran maquinaria que no puede llegar a comprender y deja, así, de ser consciente de sí, instante en que la diferencia entre ambos logra hacerse lo suficientemente insignificante como para que pueda ser arrollada por la ilusión de la unión. Es más, la unión mística acontece cuando se reconoce la diferencia absoluta. No obstante, en cuanto se analiza el extremo de lo que puede llegar a ser considerado diferente, el espacio en el que la diferencia y la equivalencia convergían hasta justo antes de ser sometidas a examen, el ideal vuelve a romperse. El instante de la unión mística es volátil. No se deja aproximar desde una perspectiva discursiva y, por ello, todo intento de ponerlo en palabras se convierte en expresión de su transdiscursividad. Luego, la mística trata de representar lo irrepresentable, lo que no se puede representar.⁴²

Si se mira desde este prisma el “castillo interior” de Teresa de Jesús, que, como se ha indicado con anterioridad, a veces figura descrito en su obra como un conglomerado de moradas con infinidad de aposentos y, otras, como un palacio celestial de cristal (en ocasiones, incluso, con forma de palmera), se entiende que su estructura carezca de ordenación espacial. Los cambios que sufre la ordenación de los distintos espacios, que actúan de significantes con un referente oculto, responden a un intento de bosquejar lo irrepresentable que se sitúa en el núcleo. Condicionado por la orientación que necesariamente ha de seguir un discurso y a fin de proveer al lector de una dirección, el autor místico elige signos conocidos y ambiguos, que adoptan el carácter de construcciones supletorias que se entreveran para connotar lo innombrable. La metáfora de la estructura de cristal permite entender la experiencia mística, en tanto que la unión mística

41 Véase Martina Wagner-Egelhaaf, “Lektüre(n) einer Differenz: Mystik und Dekonstruktion”, en Elenor Jain y Reinhard Margreiter (coords.), *Probleme philosophischer Mystik*, Sankt Augustin 1991, pp. 335-352.

42 Wagner-Egelhaaf (véase nota 37), p. 46.

ha de darse en una estructura con unas fronteras cuyo rasgo definitorio sea su fragilidad, su propensión a romperse, que es lo que le permite al sujeto abandonar un espacio real para instalarse en un estado de introspección conducente a la experiencia mística.

Los motivos presentes en la obra narrativa de Clarice Lispector no se hallan ligados a metáforas de edificios, caminos o elementos con ordenación espacial semejante. Lo llamativo de sus imágenes poéticas, diseñadas, a su vez, para insinuar una ausencia, es que se superponen para componer una estructura lírica de cristal, en la que se vierte la agudeza sensorial con la que la protagonista recibe su realidad y la traduce en un mundo interior sinestésico y en peligro constante de quedar demolido por el exterior. A estas imágenes les suceden con elegancia otras que hablan de relaciones, a las que se les adscriben atributos que no suelen poseer relaciones. El estilo de la autora, presente en todas sus obras, le transmite al lector la sensación de hallarse frente a un cristal roto, en el que la realidad queda reflejada de forma fragmentaria.

Aporto otro ejemplo extraído de *O lustre* para esclarecer lo previamente dicho:

Aos poucos, olhando, desmaiando, pegando, respirando, esperando, ela ia se ligando mais profundamente com o que existia e tendo prazer. Aos poucos sem palavras subcompreendia as coisas. Sem saber por que, entendia; e a sensação íntima era de contato, de existência olhando e sendo olhada. Desse tempo é que restaria algo de uma clareza indecifrável.⁴³

Poco a poco, mirando, desmayando, cogiendo, respirando, esperando, iba uniéndose más profundamente a lo que existía y sintiendo placer. Poco a poco sin palabras comprendía algo más las cosas. Sin saber por qué, entendía; y la sensación íntima era de contacto, de existencia que miraba y era mirada. De ese tiempo quedaría algo de una claridad indescifrable.⁴⁴

A la protagonista, que parece ansiar aprehender su entorno, se le adjudica una sed animal e instintiva de entrar en comunión con lo desconocido que

43 Lispector (véase nota 21), p. 47.

44 Lispector (véase nota 22).

le lleva a entender sin más, como a una iluminada, y que le fuerza a echar la vista atrás. La protagonista queda congelada en un espacio paradójico, como el de moverse sin avanzar o el de esperar contemplativamente a dejar de ser objeto de observación, como si se hallara encapsulada en una vidriera. Para poder saber, renuncia a poder entender, tras lo cual se encuentra con lo remanente, que se revela simultáneamente indescifrable y abastecedor de claridad. El reconocimiento del otro se plantea como un contrasentido, pues la única entidad a ser reconocida no sólo no toma cuerpo, sino que además es indescriptible, a pesar de que se deje aventurar con una corporeidad palpable y de una nitidez prístina, que, en esencia, no puede ser salvo espuria. Aquello de lo que se alcanza una experiencia, la claridad, ha de ser y se resiste a ser descrita a un tiempo.

También en este pasaje se reproduce análogamente ese estilo de escritura propio del discurso místico que deriva del intento de cincelar un diamante en bruto con un pincel, que aparece en forma de atributos cojos y adjetivos que no concuerdan con los sustantivos a los que se les asocia, y que ya ha sido categorizado con anterioridad en la versión del mismo presente en la obra del Maestro Eckhart como *una luxación del lenguaje*. Según Walter Haug, el retorcido y desconcertante empleo que se hace de la lengua en el relato de la experiencia mística convida a una doble lectura. Desde un punto de vista fenomenológico, el discurso místico se manifiesta incoherente. Sin embargo, desde el punto de vista de quien se halla inmerso en la experiencia mística, da fe del encuentro de dos imágenes especulares, que se citan en el desbarajuste del sistema que conforma el lenguaje y se sustentan de él.⁴⁵

En *A hora da estrela*, se cuenta:

Um dia teve um êxtase. Foi diante de uma árvore tão grande que no tronco ela nunca poderia abraça-la. Mas apesar do êxtase ela não morava com Deus. Rezava indiferentemente. Sim. Mas o misterioso Deus dos outros lhe dava às vezes um estado de graça. Feliz, feliz, feliz. Ela de alma quase

45 Walter Haug, “Überlegungen zur Revision meiner ‘Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens’”, en W. Haug, *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1995, pp. 545-549; 548.

voando. E também vira o disco-voador. Tentara contar a Glória mas não tivera jeito, não sabia falar e mesmo contar o quê? O ar? Não se conta tudo porque o tudo é um oco nada.⁴⁶

Un día tuvo un éxtasis. Fue delante de un árbol tan grande que ella no podía abrazar el tronco. Pero a pesar del éxtasis ella no vivía con Dios. Rezaba con indiferencia. Sí. Pero el misterioso Dios de los otros le otorgaba a veces un estado de gracia. Feliz, feliz, feliz. Con su alma casi voladora. También vio un platillo volante. Trató de contárselo a Gloria, pero no estuvo oportuna, no sabía hablar, ¿y qué podía contar? ¿El aire? No se cuenta el todo porque el todo es un nada vacío.⁴⁷

El cristal, que ya se sugiere en el título de su novela *O lustre*, puede entenderse como una alegoría de la estructura que presenta el texto y, como tal, también aparece en *A hora da estrela*, cuyo último pasaje ofrece un discurso deslavazado, cuyas imágenes sólo parecen poder quedar encuadradas en otra dimensión, que como un espejo ustorio es capaz de juntar todas las hebras discursivas que se hallaban dispersas para, por medio de la refracción, convocar la imagen del astro del que todas dimanaban. Al asomarnos por la ventana que se nos abre al mundo que construye su ficción, vemos la falta de concordancia que se fija entre los conceptos que se presentan, que, por un lado, generan la expectativa del Dios misterioso, y por otro, la rompen con un árbol de naturaleza profana (“Foi diante de uma árvore” / “Fue delante de un árbol”). La exaltación que evidencia el “[f]eliz, feliz, feliz”; el corolario de tintes filosóficos del final, “o tudo é um oco nada” (“el todo es una nada vacía”); las apariciones fantásticas, como la del “disco-voador” (“platillo volante”), que sirven para darle empaque a la imagen resultante; todo ello conduce al reconocimiento de la protagonista de su incapacidad de expresar en palabras lo vivido. A fin de cuentas, ¿qué podía contar, si todo se disolvía en aire y se desvanecía?

Ahora bien, a diferencia de Teresa de Jesús, Clarice Lispector no es una monja ni alega sufrir éxtasis místicos. Se pueden establecer, no obstante, analogías entre su estilo de escritura y el de los autores de la

46 Lispector (véase nota 28), p. 73.

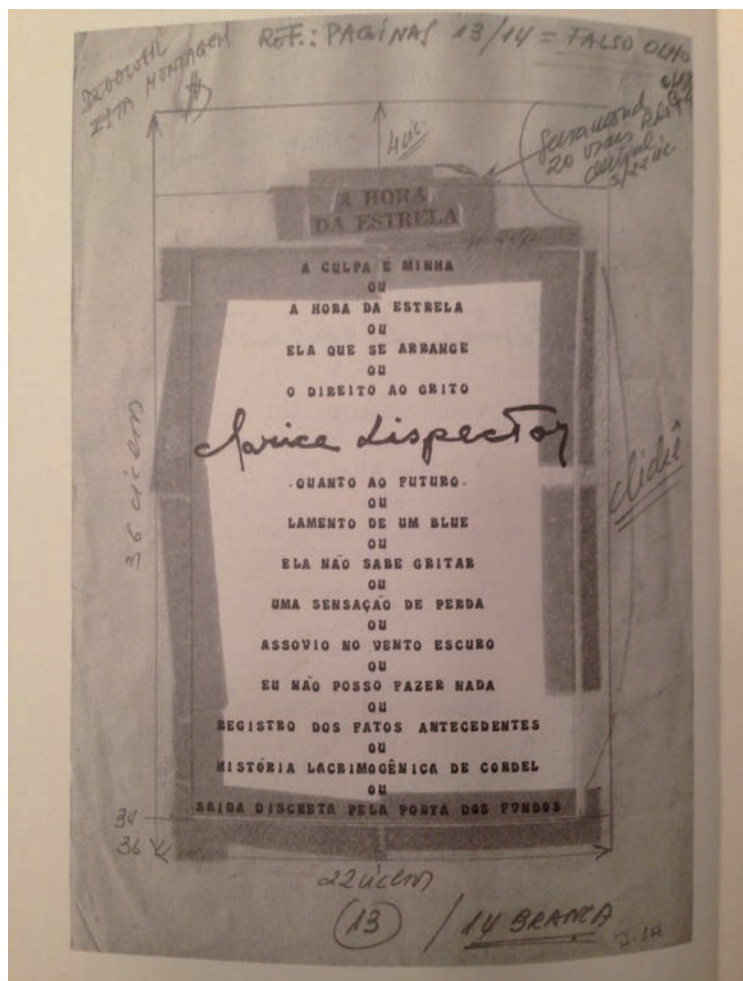
47 Lispector (véase nota 28).

mística del Siglo de Oro, que parece haber sobrevivido hasta nuestros días, a pesar de que la industrialización les transmitiera a sus contemporáneos una sensación de pérdida o de hallarse desligados de la naturaleza con la que, hasta entonces, el ser humano había mantenido una estrecha relación simbiótica.⁴⁸ La mística, en este sentido, parece alimentar una fantasía de unión, que, sin embargo, no puede llegar a hacerse realidad efectivamente. En conclusión, se puede aseverar que, a pesar de que el contexto histórico en el que brota el pensamiento místico difiera significativamente del de la modernidad, en ambos casos flotaba en el ambiente una desconfianza y una curiosidad por el otro.

Este estilo tan característico sale a relucir constantemente en las novelas de Lispector, pues se halla presente en cada detalle y contribuye a dar la impresión de conjunto que deja su obra. En un primer momento, choca, por ejemplo, lo mucho que parece costarle a la autora determinar el argumento de su obra, pues en *A hora da estrela* propone varios otros títulos para poner a su obra, que inserta, como un gráfico, a modo de lista de sugerencias al comienzo de la misma.

Esta impresión que deja al lector la forma en que se intitula la novela de hallarse frente a una estructura de elementos que no caen en la manera de vincularse y encontrarse en un denominador común, queda realizada por el hecho de que el título que parece haber sido escogido para encabezar la portada, *A hora da estrela*, aparece de nuevo en la enumeración de títulos alternativos que se citan, como si se tratara de una escena cinematográfica más, que junto con las opciones adyacentes de “A culpa é minha” (“La culpa es mía”), “Quanto ao futuro” (“En cuanto al futuro”) o “Uma sensação de

48 Véase Henrik Karge, “Goldene Künste in eiserner Zeit. Das spanische Siglo de Oro in der Kunst- und Kulturgeschichte Europas”, en: Roberto Contini *et alii* (coords.), *El Siglo de Oro. Die Ära Velázquez*, München 2016, pp. 15-29; 22; Bernhard Teuber, “Der naturrechtliche Diskurs im Don Quijote und die Episode von den Galeerensträflingen”, en: Christoph Strosetzki (coord.), *Miguel de Cervantes’ Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*, Berlin 2005, pp. 365-386; 367; Wagner-Egelhaaf (véase nota 37), pp. 42-43; Daniel Bogner, “Das Religiöse weiter denken. Mystik als heuristische Kompetenz” (epílogo), en: Michel de Certeau, *Mystische Fabel. 16. bis 17. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2010, pp. 491-532; 497.



perda” (“Una sensación de pérdida”), armara una película de imágenes que se suceden sin intención de arribar a una conclusión.

Esta letanía de títulos, que figura entre una dedicatoria de la autora y el comienzo de la novela, forma, con el autógrafo de la autora, que atraviesa la columna que crea entre el primer y el segundo tercio del espacio que ocupa, una imagen visual de una cruz, que queda especialmente de manifiesto en el *collage* original de Lispector. De este modo, la pasión de Cristo queda anudada a su nombre, asociación ésta que ya recogía *A paixão segundo G.H.*, una de sus novelas anteriores.

Además, el dibujo es el de un diagrama, que induce al lector a fijarse en los detalles, como el de que se reproduzca una figura antropomórfica, la de un hombre con cuerpo de palabras. No se puede afirmar que estos títulos alternativos sean representativos de lo que se encuentra en la novela, pues hay algunos que se repiten en pasajes de la novela de relevancia, en apariencia, secundaria, y otros, que no vuelven a aparecer en absoluto, de lo cual se infiere que podrían haber sido incluidos en la lista para guiar al lector hacia lo que se tematiza en la novela, que, sin embargo, no se llega a revelar.

Conclusión

Lispector delinea con su estilo de escritura la estructura de la deconstrucción, no sólo emulando el estilo de autores místicos previos, sino también con el trabajo disociativo al que se aplica, cuyos frutos no se dejan procesar y agrupar lógicamente, pues se evidencian incrustados en una negación, que cristaliza una y otra vez en descripciones y exclamaciones, y parece constituir la enjundia de la trama. En esta, también se asila el silencio, como negación del habla, que se brinda al escrutinio del crítico literario con rasgos que recuerdan a los femeninos, como espacio vacante, sin referente. Así se entiende por qué los protagonistas de las historias de amor de sus novelas, como, por ejemplo, en *A paixão segundo G.H.*, acaban todos renunciando a dar con su identidad. “A desistência é uma revelação” (“La renuncia es una revelación”), se comenta al principio del último capítulo de *A paixão segundo G.H.*, que prosigue: “Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era” (“Por fin, por fin mi envoltura se había roto realmente, y yo era ilimitado”).⁴⁹

La explosión, expansión y postrera reunificación del yo, que, no obstante, no puede llegar a consumarse y procura, por ende, la experiencia de la diferencia, es un motivo recurrente en la obra de Clarice Lispector

49 Lispector (véase nota 32), pp. 143, 144. Lispector (véase nota 34).

que, según mi tesis, emana conceptualmente de la mística tanto cristiana como judía, y describe el proceso al que necesariamente ha de someterse el sujeto para alcanzar la deconstrucción, tal cual la formula Jacques Derrida.⁵⁰ La declaración “A condição humana é a paixão de Cristo” (“La condición humana es la pasión de Cristo”) hace hincapié en que *la renuncia es una revelación*.⁵¹ La renuncia se despliega como una vía dolorosa que conduce a la noción de “*négativité en dieu*”, con la que Derrida conecta la deconstrucción con la Cábala.⁵² Esto ha quedado demostrado, por ejemplo, por Harold Bloom.⁵³ La Cábala pinta a Dios como un ser que se niega a sí mismo, que personifica la paradoja de una creación a partir y compuesta de nada. Sin embargo, en este punto, la mística judía y cristiana discrepan acerca de cómo se ha de discernir la huella que deja Dios desde un punto de vista ontológico. Tras su muerte, Cristo resucita, según los cristianos, y, así, Dios se vuelve carne, referente y símbolo a un tiempo, lo que, según los judíos, es un imposible. La mística cristiana busca la unión entre lo humano y lo divino en el cuerpo de Cristo, mientras que la mística judía considera el camino que lleva a la revelación a convertirse en verbo. La fijación con las letras y la meditación que se practica en aras de llegar al éxtasis combinando la recitación de los distintos nombres de Dios con técnicas de respiración y ejercicios corporales muestra el papel protagonista, que no únicamente vehicular, que juega el lenguaje para la Cábala judía.

La tesis es que lo que se erige en piedra angular para la comparación del pensamiento del Maestro Eckhart con el de Derrida, acorde a las observaciones que Martina Wagner-Egelhaaf realiza en sus estudios, se halla presente, no sólo en la obra de autores místicos cristianos, sino también en la del autor cabalista Luria, de finales del siglo XVI, y siempre se anuncia, en última instancia, como negación. Michel de Certeau parte, desde su perspectiva cristiana, de que la misión del místico es poner en palabras el mensaje divino de forma que el emisor quede eclipsado.⁵⁴

50 Véase Wagner-Egelhaaf (véase nota 42), pp. 335-352.

51 Lispector (véase nota 32), pp. 141, 143 / Lispector (véase nota 34).

52 Derrida citado en Kilcher (véase nota 19), pp. 354, 356.

53 Bloom (véase nota 26), p. 25.

54 Michel de Certeau, *Mystische Fabel. 16. bis 17. Jahrhundert*, Frankfurt am Main [1982] 2010, p. 305 ss.

Así, el místico desempeña la función del que habla, poniéndose en el lugar del ausente. Esta ausencia se corresponde indiscutiblemente con la negatividad que Luria adscribe al *tsimtsum* (repliegue, contracción) que profesa Dios al negarse a sí mismo.⁵⁵ Como es natural, esta propuesta nos lleva a plantearnos cómo se ha de comprender, por un lado, el replegarse de Dios y el Dios recludo resultante, y, por el otro, que esta negación pueda quedar plasmada en un producto lingüístico, y, en consecuencia, existente. El éxtasis que se alcanza a través de la unión mística con un Dios hecho cuerpo y el de la meditación que se efectúa deletreando la suma de lo que Dios compone, ocurre cuando el sujeto pierde consciencia de sí y se hace plenamente consciente de su ausencia, a fin de dejarse definir por la lengua que le escoge para entrar en expresión. Mientras que Teresa de Ávila deja intuir un cuerpo divino en su obra haciendo uso de imágenes de tradición presumiblemente cabalística, Clarice Lispector superpone dichas imágenes a fantasías amorosas de vitola cristiana.

La arquitectura textual que fecunda un autor que no es capaz de disociarse de la proyección de sí que adopta la función específica de personaje, vigente en la literatura moderna y característica de la obra narrativa de Clarice Lispector, nace del punto de encuentro entre el discurso místico, la filosofía deconstructivista y la teoría del lenguaje.

Se esgrime un “yo” que suplanta a un otro, un “yo” al que hay que hacer espacio para que pueda entrar en expresión. De resultas, el mundo ficcional que se fragua es el del espacio que se le otorga a un “yo” creador para que salga a escena.⁵⁶ Así, queda en evidencia que la creación se restringe a un espacio ficticio, cuya envergadura depende de lo que el lenguaje que se emplee para crearlo se preste a desafiar las leyes físicas. En virtud de lo expuesto por Michel de Certeau, el acto creativo queda supeditado, de tal modo, al intento de representar lo que subyace tras lo que es con un espectáculo de variedades.⁵⁷

55 Scholem (véase nota 11), p. 261; véase Christoph Schulte, *Zimzum. Gott und Weltursprung*, Berlin 2014.

56 Certeau (véase nota 54), p. 306.

57 *Ibidem*.

Las edificaciones conceptuales de la mística, sobre todo las atinentes al pensamiento cabalístico de Luria, con las que se trata de apuntalar el fenómeno que consiste en el recular del creador para dar origen a la creación, se dejan enlazar con las de las teorías metafísicas que giran en torno al referente ausente omnipresente, en vez de incidir en lo que se halla presente de facto. Esto mismo se aplica a la literatura de la modernidad.

Harold Bloom fue de los primeros en establecer una analogía entre el estilo que presenta la mística de la modernidad y el lirismo de la cábala, que instituye la alegoría de la retirada. Presencia y ausencia, revelación y omisión, se conjugan en una sucesión de imágenes poéticas. Esta visión del mundo invita, así pues, a la siguiente reflexión: ¿Hasta qué punto las mujeres que reconocen el conflicto intrínseco que mora en las entidades que forman los constructos lingüísticos y la falta de elasticidad de la que adolece el lenguaje, y, por ende, se ven acuciadas a articular la angustia que genera lo incongruente, se desplazan a un lugar de ausencia similar al que habita la entidad creadora que estipula la mística? La imagen especular de sí mismas hace mutis por el foro para que ellas puedan reclamar una voz propia.⁵⁸

58 Véase Luce Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt am Main [1974] 1980, pp. 239-252.