



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL PROBLEMA DE LA PRESENTACIÓN EN LA LITERATURA DE LISPECTOR:
UNA LECTURA FENOMENOLÓGICA DE *AGUA VIVA* Y *LA PASIÓN SEGÚN G.H.***

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

FERNANDO ROMO GUTIÉRREZ

DIRECTOR DE TESIS

DOCTOR ROMÁN ALEJANDRO CHÁVEZ BÁEZ

LECTORES

DOCTOR FERNANDO HUESCA RAMÓN

DOCTOR VÍCTOR GERARDO RIVAS LÓPEZ

Puebla, Pue

octubre 2021

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
PRIMERA PARTE: FUNDAMENTOS TEÓRICOS	6
§1. Aspectos clave en la obra de Clarice Lispector	6
§2. La constitución de la obra literaria como problema de presentación	12
§3. La obra literaria como objetividad puramente intencional	26
SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS ESTÁTICO.....	36
§4. El estilo fenomenológico de Clarice Lispector.....	36
§5. Las objetividades representadas como constatación de lo estético	47
§6. Vivenciar la náusea: Bifurcaciones de la propuesta sartriana	55
TERCERA PARTE: ANÁLISIS GENÉTICO.....	65
§7. Hacia una explicitación de la fenomenología genética en Lispector	65
§8. El tiempo: El obrar de la obra literaria y la experiencia estética.....	69
§9. Afectividad y mundo de vida en Clarice Lispector	80
Conclusiones	89
Bibliografía	94

INTRODUCCIÓN

«Si Kafka hubiera sido una mujer. Si Rilke hubiera sido un judío brasileño nacido en Ucrania. Si Rimbaud hubiera sido madre, si hubiera cumplido cincuenta años. Si Heidegger hubiera podido dejar de ser alemán»¹, así se refiere la filósofa Hélène Cixous a la obra de Clarice Lispector. Pensamos que esta es una descripción justa de la literatura de la autora, no tanto por una simple comparación con otros autores consagrados, sino en tanto que revela la literatura de Lispector como algo problemático para catalogar. Debido esto, su riqueza literaria ha sido desde sus inicios motivo de goce y de análisis conceptual, no sólo en círculo intelectual brasileño sino en todo el mundo. Su carácter universal impulsó una amplia gama lecturas que han analizado su sentido poético, místico, de género, psicológico, social y filosófico, por mencionar algunos puntos de interés. Este desarrollo realizado por las distintas disciplinas ha enriquecido el debate respecto a los límites de la experiencia humana y lo representable en la literatura de la autora². Dentro de estos estudios, no fue de sorprender que en paralelo a la publicación de sus novelas también se publicaban lecturas de su obra desde Martin Heidegger, siendo este el ámbito más estudiado desde esta corriente. En un sentido biográfico es preciso mencionar que Lispector fue amiga del filósofo Benedito Nunes, traductor de Heidegger en portugués, quien publicó varios textos críticos analizando su obra³. Fuera de este carácter biográfico, pensamos que en efecto la obra de Lispector tiene una beta fenomenológica que no ha sido explotada todavía por completo. Por ello, proponemos analizar en el siguiente trabajo de investigación dos de las novelas paradigmáticas de

¹ Cixous, Hélène. *“Coming to writing” and other essays*. p. 132. Comentamos que las traducciones de las citas textuales de libros provenientes de otro idioma al español son propias a menos que se indique lo contrario en la nota a pie de página.

² Cfr. Andermatt, Verena. En Cixous, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. p. VIII.

³ Cfr. Moser, Benjamin. *Why this world. A biography of Clarice Lispector*. p 282

Clarice Lispector, como lo es *Agua viva* y *La pasión según G.H.* para ello, nos apoyaremos principalmente de Edmund Husserl y Roman Ingarden. Este análisis tiene por propósito la reflexión de los límites planteados por Lispector desde la fenomenología, para así investigar hasta qué punto podemos afirmar que la lectura fenomenológica nos clarifica el problema de la experiencia y de la presentación en la obra de Lispector.

Hemos dividido esta investigación en tres partes, iniciamos la primera parte con una contextualización de las lecturas que se han hecho sobre la obra de la autora. Después continuamos este apartado con la presentación de los fundamentos teóricos que permiten la tematización de una estética fenomenológica aplicada al problema de la constitución de la obra literaria, para esto usaremos como fundamento teórico *Husserliana XXIII*, escrita por el padre de la fenomenología, y *La obra de arte literaria*, de Ingarden.

La segunda parte del estudio conforma el inicio del análisis fenomenológico de la obra de Lispector desde un sentido estático. El apartado comienza con un análisis de la perspectiva de la autora respecto al lenguaje desde la obra *Agua viva*, un tema que consideramos capital en la investigación. Posteriormente se tematiza el concepto de objetividad representada, que presenta Ingarden para explicar por qué consideramos que bajo este término sucede la constatación de lo estético en la obra literaria. El apartado acaba con una comparación entre la vivencia de la náusea propuesta por Jean-Paul Sartre y Lispector. Este apartado retoma los argumentos principales que ha hecho la tradición además de matizar algunos puntos relevantes para la investigación.

La tercera parte se conforma por el análisis fenomenológico genético a las novelas de Lispector. En este apartado continuamos con la relación fenomenología/literatura desde la tematización del problema del tiempo desde *La pasión según G.H.*. Por último la tercera parte

concluye con la explicitación de los conceptos de afectividad y mundo de vida en la novela de *La pasión según G.H.*

En un sentido general este es el recorrido realizado en la tesis, antes de dar paso a la primera parte queremos manifestar que la pertinencia del estudio se plantea en doble vía, por lo que no se trata sólo de reflexionar en torno al aparecer de los casos límite en la literatura de Lispector, pues también en un modo implícito nos interesa mostrar cuál es la propia capacidad de la fenomenología en tematizar dichos fenómenos. Si la literatura de Lispector trata justamente de expresar lo inefable a través del arte, nosotros debemos preguntarnos ¿Qué nos puede clarificar la fenomenología al respecto de lo inefable?

PRIMERA PARTE: FUNDAMENTOS TEÓRICOS

§1. Aspectos clave en la obra de Clarice Lispector

Una particularidad de la obra de Lispector consiste en ser una literatura definida en cuanto a su tema a la vez de ser una escritura escurridiza que se resiste a su conceptualización, tal como sucede cuando se tematiza la vida. La maravilla de su obra está en la habilidad de causar sensaciones tan vívidas desde la palabra, en tanto que es un tipo de escritura que muestra al objeto en su sentido dinámico, como algo que es alterado a partir de la relación que uno mismo tiene con ese objeto. Capturar este aspecto desde la literatura implica no sólo un gran dominio del lenguaje para saberse expresar, sino también está en saber diferenciar entre aquellos elementos que son esenciales para la descripción de los que no. A nuestro parecer la literatura de Lispector logra traducir desde su descripción aquellos matices que son característicos del objeto mismo y hace del artificio lingüístico otro modo de presentación, su obra «hace ver por palabras»⁴. Pensamos que la literatura en su sentido más primordial se encuentra justamente bajo esta labor de idearse los medios necesarios por los cuales el espectador accede a una presentación intermediada del objeto que muestra algo más allá de los caracteres usados como medio de expresión.

Cabe preguntarse al respecto ¿qué es aquello que se muestra en la literatura de Lispector? Según Carolina Hernández la escritura de la autora no apela a un conocimiento intelectual de la cosa, sino que apunta en vez a un plano más fundamental, «no hay que tratar de entender a Clarice Lispector, si bien, no cuenta anécdotas, cuenta modos de existir»⁵. La falta de anécdotas se refiere

⁴ Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible e invisible*. 234.

⁵ Hernández, Carolina. “A 30 años de su muerte: Clarice Lispector. Un homenaje a su existencia” en revista *Shangri-la* N°5. p. 17.

a que la escritura de la autora generalmente no está sostenida por la trama, o en todo caso que tal soporte narrativo tiene un plano secundario respecto a la intención autoral de contar algo más.

Algunos críticos de su obra como Carolina Hernández, Isabel Mercadé, Álvaro Lins, Benedito Nunes y otros, han ligado este modo de escritura con escritores como James Joyce y Virginia Woolf⁶. En general de esta relación los críticos resaltan el uso del monólogo interior, que llevan a lecturas de la obra hacia el terreno del psicologismo o del misticismo bajo el concepto de epifanía como un evento por el cual se revela desde la situación cotidiana en «una visión transfigurada, como un deslumbramiento lo que ella misma llama «estado de gracia», definido en *Água viva* y también en sus crónicas, no como inspiración, sino como un estado que llega y donde existe una lucidez plena»⁷. Ciertamente la obra de Lispector se ha prestado para este tipo de análisis, aunque tampoco consideramos sensato afirmar que su obra es una continuación de la temática de estos autores. Por ejemplo, en una entrevista en el *Museu da Imagem e do Som* (Río de Janeiro) en 1976 la autora clarificó:

Marina Colasanti: El título *Perto do Coração Selvagem* procede de Joyce, si no me equivoco.

Clarice Lispector: Es de Joyce, sí. Pero yo no había leído nada de él. Vi esta frase que sería como un epígrafe y la aproveché.

MC: Porque Joyce aparece, es decir, puede ser él o no serlo, en un personaje llamado Ulises. Una vez en unas declaraciones en la PUC [*Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro*] dijiste que no tenía nada que ver con el Ulises de Joyce, ni con el de Homero, que no había ahí ninguna cita escondida y que era sólo un muchacho que habías conocido en Suiza.

CL: Cierto. Y que se había enamorado de mí. Y yo estaba casada, de manera que se fue de Suiza y nunca más volvió. Era estudiante de filosofía.

MC: ¿Tienes un perro Ulises, verdad?

CL: Tengo un perro llamado Ulises, sí.

Affonso Romano de Sant'Anna: En aquella charla una alumna había hecho precisamente una pregunta sobre el origen de tus personajes, porque ella veía una serie de relaciones entre ese personaje y las características míticas que estarían presentes en la *Odisea* e incluso en Joyce.

CL: Bueno, corresponde a los críticos establecer las comparaciones⁸.

⁶ Cfr. Et al. *Shangri-la* N°5. pp. 9, 41, 66.

⁷ Hernández, Carolina. *Clarice Lispector: La nausea literaria*. p. 26.

⁸ Lispector, Clarice, Et al. “Declaraciones autobiográficas y literarias. Primera parte” en revista *Shangri-la* N°5. p. 24.

Más adelante en la misma entrevista menciona algo similar en relación de sus posibles nexos con la obra de Woolf:

«**ARS:** Y Virginia Woolf, con quien el propio Álvaro Lins intentó, según parece, compararte.

CL: No, no había leído nada, de ella sólo he leído *Orlando*»⁹. Continuar esa relación que habían desarrollado los críticos entre estos autores implicó por lo tanto dejar de lado la influencia histórica para seguir en vez las similitudes y distinciones de la aplicación temática y estilística. Si bien ciertamente estos análisis han ayudado a develar algunos aspectos de la obra de Lispector, tampoco podríamos decir que bajo estos yace una explicación que se aplica de manera total a toda su literatura, por lo que también se encuentran otras líneas de investigación que analizan su obra desde otra perspectiva, como es el caso del análisis propuesto por Benedito Nunes respecto a la literatura de Clarice desde el plano existencial. Entre los ensayos que dedicó Benedito Nunes a analizar la literatura de Lispector una parte considerable de estos explora el trasfondo filosófico en que se apoya la escritura de la autora. Su interés en estos ensayos sobrepasa la búsqueda de las fuentes de inspiración de la autora para contrastar la concepción de Clarice con la de la tradición. Su análisis sobre la distinción y similitud de la náusea entre *La pasión según G.H* y *La náusea* es un buen ejemplo de un trabajo por sistematizar el pensamiento filosófico de la autora fundamentado a partir de su aspecto temático.

En la presente investigación buscamos profundizar en estos puntos en común entre la obra de Lispector y la filosofía, ya que consideramos que esto lleva a una mejor apreciación de la obra, tanto desde su plano estético como cognoscitivo. Para este propósito hemos decidido limitar el estudio a *Agua viva* y *La pasión según G.H.*, dos novelas que consideramos paradigmáticas de la trayectoria de la autora además de ser novelas que permiten un diálogo entre sí. Además de esos

⁹ Lispector, Clarice, Et al. “Declaraciones autobiográficas y literarias. Segunda parte” en revista *Shangri-la* N°5. p. 58.

motivos pensamos que específicamente en estas dos novelas se encuentran presentes una cantidad de temas que se encuentran afines a la corriente fenomenológica, como es por ejemplo la reflexión sobre el modo en que la existencia aparece como acto consciente y la posibilidad de expresar aquellos elementos primigenios que constituyen la base de nuestra experiencia en el mundo. Por eso coincidimos con Isabel Mercadé al respecto de que,

Clarice Lispector mostró siempre la convicción de que la vía más directa de acceso al conocimiento estaría constituida por los sentidos y, por ende, por el cuerpo, el cual sería atravesado por toda sensación previa a su formulación intelectual. Dicha formulación intelectual, con sus reflexiones metalingüísticas a propósito de la imposibilidad de realizarla, formarían también parte de la búsqueda de Clarice Lispector de una dicción de lo indecible¹⁰.

Estos elementos en común con la fenomenología ya se han empezado a explorar desde autores específicos, como Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty e inclusive Husserl, aunque en el caso del último las referencias han sido en su mayoría una manera de contraste con la filosofía de Heidegger¹¹. La presente investigación busca apoyarse en Husserl e Ingarden para tematizar ciertos temas que consideramos no han sido tratados con anterioridad respecto a la obra de Lispector, como es la tematización de una estética fenomenológica aplicada al problema de la constitución de la obra literaria y los modos de aprehensión de su contenido. A la vez la investigación también retomará los análisis fenomenológicos que se han hecho sobre la obra, como sucede con el concepto de la náusea. Hemos optado por este tipo de aproximación porque nos permite abordar el tema desde la misma estructura de su contenido, lo cual consideramos necesario si es que nos apegamos al principio de todos los principios presentados por Husserl:

No hay teoría concebible capaz de hacernos errar en cuanto al PRINCIPIO DE TODOS LOS PRINCIPIOS: que TODA INTUICIÓN ORIGINARIAMENTE DADORA ES UNA FUENTE LEGÍTIMA DE CONOCIMIENTO; que TODO lo que se nos OFRECE EN LA "INTUICIÓN" ORIGINARIAMENTE (por decirlo así, en su realidad en persona) HAY QUE ACEPTARLO

¹⁰ Mercadé, Isabel. "Clarice Lispector, en los márgenes de lo real" en revista *Shangri-la* N°5. p. 44.

¹¹ Cfr. Marder, Michael. "Existential Phenomenology According to Clarice Lispector" en *Philosophy and Literature*. N° 37. p. 378

SIMPLEMENTE COMO LO QUE SE DA, pero también SÓLO EN LOS LÍMITES EN QUE EN ELLA SE DA¹².

Con esto nos referimos que no basta con afirmar que en *La pasión según G.H.* hay «un apasionado existencialismo no humano, o inhumano, aguarda por nosotros desde el principio de este increíble libro»¹³, sin mencionar en modo alguno cómo aparece esta manifestación existencialista ante nosotros. Acoplar el principio fenomenológico a este estudio exige no sólo un estudio de los aspectos temáticos, sino también tematizar los mismos límites en que la intuición aparece. En ese sentido argumentamos que a lo largo de la investigación será preciso problematizar el modo en que la intuición se presenta en la literatura y su relación como objeto estético con el objeto intencionado.

Por último, queremos remarcar que no proponemos que el estudio fenomenológico sea el único modo correcto para analizar la obra de la autora, en tanto que un mismo concepto puede analizarse desde aproximaciones disimiles. «Sabemos muy bien que la mística es inefable, pero también el lenguaje, después de un cierto límite, entra en el reino de lo sin nombre.»¹⁴ No obstante, a pesar de la misma apertura que permiten los conceptos también es relevante tomar en cuenta la adecuación metodológica entre la propuesta teórica y su tema a analizar. En este sentido pensamos que las obras elegidas concuerdan con el análisis fenomenológico debido al peso descriptivo que tienen ambas novelas a distinción de la literatura guiada por la trama, siendo este uno de los aspectos generales más característicos de la escritura de la autora en el género novelístico. Hacemos esta observación debido a que la consideración fenomenológica de la obra periodística y relativa al género del cuento necesitarían de un tratamiento o aproximaciones distintas a las que

¹² Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Tomo I.* §24 p. 129.

¹³ Marder Michael. “Existencial...”, *op. cit.* p. 379.

¹⁴ Losada Soler, Elena. “La palabra rigurosa” en revista *Shangri-la* N°5. p. 111.

hemos tomado en la investigación. Por ello, aunque por ejemplo consideremos que *El huevo y la gallina* contenga varios elementos fenomenológicos, en ese caso también sería necesario al menos contextualizar la lectura que la tradición mística ha hecho al respecto. Estos matices nos obligan a delimitar el estudio a las dos novelas mencionadas a pesar de que desde sus inicios su obra ya poseía un estilo bastante claro. Sobre esto Lispector comenta que había una sección en el *Diário de Pernambuco*, en donde «los jueves, publicaban cuentos infantiles. Yo no me cansaba de mandar mis cuentos, pero nunca los publicaban, y yo sabía por qué. Porque los otros decían: "Érase una vez y esto y lo otro...". Y los míos eran sensaciones»¹⁵. Para la investigación, evidenciar este rasgo de manera ejemplar al respecto de su estilo como descripción de sensaciones ha sido uno de los motivos que han influido en la elección de esas dos novelas entre el resto de su obra.

¹⁵ Lispector, Clarice, Et al. "Declaraciones...", *op. cit.* pp.19,20.

§2. La constitución de la obra literaria como problema de presentación

Como génesis de este estudio está el problema entre la percepción y la representación sobre la constitución de la obra literaria, ya que para definir lo que es la literatura consideramos necesario cuestionarnos el modo en que ésta se da. Esto consiste en profundizar en el modo del acto intencional respecto a otras modalizaciones de aprehensión posibles por la conciencia. Iniciaremos pues con el curso que impartió Husserl entre los años de 1904 a 1905 sobre la teoría del conocimiento fenomenológico¹⁶. La primera distinción que plantea el filósofo moravo respecto a los diferentes actos de aprehensión está en lo que se refiere por una parte a la presentación perceptiva (*Gegenwärtigung, Präsentation*) y por otro el de la presentación no perceptiva (*Vergegenwärtigung, Repräsentation & Vorstellung*). El primer caso señala el tipo de acto en el cual el contenido sensible aparece de manera actual ante nosotros como objeto posible de juicio. En cambio, el filósofo moravo también reconoce otro tipo de actos de presentación que no es perceptiva, ya que el objeto no se encuentra de manera actual, como ocurre por ejemplo en el recuerdo y la fantasía. En esta situación el objeto del juicio queda modificado, es decir el juicio del objeto recordado acontece en tanto recordado, por lo que el juicio ya no es meramente sobre el contenido de tal o cual recuerdo, sino también respecto a su modo de aparecer.

Sumados a estos dos escenarios de actos que describen la aparición del objeto, así como de los actos de representación, Husserl introduce un tercer tipo de acto con la conciencia de imagen, pues menciona que también son posibles los actos de presentación cuyo contenido no es inmanente a la conciencia. Según Husserl el concepto de imagen se refiere a una doble intencionalidad, por

¹⁶ Cfr. Husserl, Edmund. *Phantasy, image consciousness, and memory*. pp. 1-114.

un lado, a un soporte material (*Bildobjekt*) a la vez de aquello que está exhibido por medio de este (*Bildsujet*)¹⁷. La lectura de la obra literaria pertenece a este tipo de actos, ya que su aprehensión funciona desde ambos planos, en tanto percepción de signos, así como intuición de su contenido a partir de lo que se presenta del objeto desde los signos que funcionan como intermediarios. Más adelante detallaremos las distinciones respecto a los distintos tipos de imagen, por lo pronto remarcamos con esta distinción que los actos de presentación no se refieren únicamente a la aprehensión perceptiva. Respecto a la distinción entre los actos de presentación Husserl comenta que no nos sirve con considerar que la sensación y el fantasma estén causados por objetividades distintas, como tampoco es posible explicarlo desde una distinción de intensidad o de constancia. Con fantasmas nos referimos a «contenidos sensoriales de la presentación de fantasía (*Phantasievorstellung*)»¹⁸.

Para Husserl la sensación y el fantasma no tienen objetividades distintas desde un análisis fenomenológico descriptivo, por lo que el objeto de la percepción del rojo no se distingue del objeto de la imaginación del rojo, ya que en ambos casos hay un aparecer del *rojo*. «La memoria y la fantasía, por otro lado, no son presentaciones originales que tengan por evidencia algo presente; no obstante, pueden acceder al objeto a través de la intuición y desde ese sentido contener un componente sensorial»¹⁹. Ahora bien, en su sentido genético, la distinción tampoco sucede a partir de que el contenido de un acto sea de mayor intensidad o de constancia que el otro, al menos no como considera el psicologismo al plantear que la modulación está dada desde la voluntad del sujeto.

¹⁷ Cfr. Husserl, Edmund. *Phantasy...*, *op. cit.* pp. 7-12.

¹⁸ Chávez Báez, Román. *Arte y fenómeno: investigaciones relativas a una estética fenomenológica y una fenomenología del arte en Edmund Husserl*. p. 310.

¹⁹ Brough, John. En Husserl, Edmund. *Phantasy...*, *op. cit.* p. LVIII.

En cambio, lo que separa un acto de otro es su posición existencial, pues mientras que la percepción nos permite enunciar algo como existente o no existente desde la propia presencia del objeto, en su exhibición el aparecer del objeto está dirigido a sí mismo, por lo que su posición existencial es de irreal (*fictum*)²⁰. Empero a esto, Husserl nos advierte que en todo caso hay una experiencia de aquello que es exhibido, por lo que la fantasía, la conciencia de imagen y el recuerdo no se están considerando como actos inferiores desde un plano metafísico. A continuación, brindamos una breve distinción de los modos de aprehensión que Husserl distingue entre los distintos tipos de *presentificación*. Roberto J. Walton detalla el sentido al que Husserl se refiere con presentificación (*Vergegenwärtigung*).

Las presentaciones son las percepciones que ponen el objeto en el presente como algo que está ahí en su presencia. Con otras palabras: en la percepción el objeto está presente originalmente, en persona o en carne y hueso (*leibhaft*). Por el contrario, la presentificación o re-presentación no da el objeto en su presencia misma²¹.

Optamos por adoptar el término de presentificación sobre el de re-presentación para evitar la confusión de considerar a este tipo de actos como una duplicación o copia del objeto físico. Para Husserl, el interés de en este tipo de actos está relacionado a su investigación como aprehensión intuitiva de su contenido, pues de manera similar a la reducción trascendental, cuyo acto consiste en poner entre paréntesis al mundo, en la presentificación hay una intuición del carácter eidético del objeto, es decir la identificación de la experiencia primaria del objeto. Husserl escribe:

El fundamento o, mejor dicho, el acto inicial de una intuición de esencia, por ejemplo: de la esencia de percepción, de recuerdo, de juicio, etc., puede ser la percepción de una percepción, de un recuerdo, de un juicio, etc., pero también puede ser una mera fantasía sólo 'clara' que, como tal, no es una experiencia ni capta ninguna existencia. La captación efectiva de la esencia no es afectada

²⁰ Cfr. Husserl, Edmund. *Phantasy...*, *op. cit.*, pp. 30-34.

²¹ Walton, Roberto. "El papel de la imaginación en la reconstrucción de la historia" en *Imagen y sentido*. p. 12.

por eso: es contempladora en tanto captación de esencia y ello significa justamente ver de otro modo que ver por experiencia²².

Husserl menciona por lo tanto que la intuición eidética no se encuentra recluida exclusivamente a la percepción, él «comienza a utilizar el concepto de esencia y la captación de esencias para distinguir la esfera de lo fáctico empírico de la esfera ideal del objeto en sus determinaciones posibles»²³. Por esto, el ser esencial del objeto en ningún modo sucede como generalización empírica a partir de un hecho individual, por lo que la intuición no se refiere exclusivamente al objeto existente, en vez apunta a su fundamento, es decir aquello que distingue a este objeto sobre otro distinto.

Sobre la distinción entre los diferentes modos de aprehensión en los actos de presentificación, mencionamos que Husserl entrega en cada caso un sentido distinto. Iniciamos por la imaginación, aquí lo que entiende en este caso por presentación es «una aprehensión que objetiva un objeto que aparece sirve de base a otra que, perméandola, objetiva un objeto que, propiamente hablando, *no aparece*, pero que es exhibido en y a través de aquel otro»²⁴. La imaginación es el acto intuitivo de aprehender por medio de la percepción en aquello que aparece de un objeto que no aparece. En este caso, aquello que no aparece se presenta como objeto de conciencia en tanto imagen, esto sucede por ejemplo con la fotografía, ya que es un medio en el cual tenemos una aprehensión intuitiva de una persona a partir de su imagen objetiva. Así pues, si la foto es adecuada reconocemos a la persona por su semblante, sin embargo, remarca Husserl, este caso es distinto a la percepción de tal persona cuando está presente en el mismo lugar que se encuentra uno. Esto sucede porque en el caso de la percepción la misma presencia da al objeto tal

²² Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia estricta*. p. 41.

²³ Quepons, Ignacio “Sobre el sentido y expresión de la vida afectiva en la fenomenología de Husserl” en revista *Eikasía*. p. 398.

²⁴ Chávez Báez, Román. “La imagen y sus conflictos: conciencia de imagen y presentación en Husserl” en *Imagen y sentido*. p. 72.

como es, mientras que en la imaginación sucede un préstamo de valor entre el objeto que no aparece con su imagen física, por esto, aunque la fotografía no sea la persona fotografiada esta guarda cierto carácter óptico de la persona. Por ejemplo, tras ver una fotografía de una persona podemos imaginar a esta persona en todo tipo de situaciones por más alejadas que se encuentren al contexto inicial. El carácter óptico al que nos referimos está en la evocación del contenido de la imaginación con los aspectos perceptibles que presenta la imagen como fundamentales para reconocer a tal persona sobre otra.

Este traslape de la imagen en donde un objeto se presenta *como si* fuera otro no sucede de manera azarosa, pues menciona nuestro autor, ocurre a partir de una semejanza temática²⁵. En otras palabras, esto quiere decir que hay una coherencia entre el soporte material y lo exhibido que posibilita la conciencia de imagen, pues de carecer cierta relación sería imposible intuir un sentido ulterior al dado en la percepción. De esta conciencia de imagen Husserl distingue dos modos distintos en que su contenido es aprehendido objetivamente, es decir la diferencia entre el contenido inmanente, como acto intencional transparente a su contenido, de un contenido trascendental, entendido como conciencia del objeto no aparente.

En distinción con la conciencia de imagen, la presentificación de la fantasía (*Vergegenwartigung*) se refiere a la intuición de un objeto sin la necesidad de contar con un medio perceptivo. Esta aprehensión del objeto captado tal como es impide que su contenido se entienda como imagen o como copia de algo más. Por lo mismo, en sentido estricto el contenido de lo fantaseado es inmanente a la conciencia, pues carece de referencia alguna al objeto percibido. Al respecto mencionamos que esto no significa que cada objeto sea único para cada persona, ya que por ejemplo el ser del centauro no varía de persona a persona, a lo que nos referimos en cambio es

²⁵ Cfr. Husserl, Edmund. *Phantasy...*, *op. cit.* pp. 27-34.

que la cualidad es indefinida en el objeto fantaseado. Por lo tanto, la fantasía no remite a una referencia particular con la cual se forme al objeto, en vez, su intencionalidad se encuentra dirigida al plano eidético del objeto. En consecuencia, Husserl indica que la consistencia de la fantasía radica en la propia saturación de los fantasmas²⁶, ya que es un acto que carece de sensaciones. El centauro fantaseado difiere del centauro imaginado por la carencia de contenido perceptivo que funcione de base.

Por último, mencionamos el sentido de la presentación de la memoria como un «mostrar algo de nuevo». Este es el caso de la conciencia del objeto no presente que en algún momento ha pasado por la percepción. Así pues, la memoria como acto consiste en presenciar al objeto ausente a partir de aprehensiones previas, por lo que a diferencia de la imaginación el contenido de la memoria sí tiene una posición existencial de su objeto. Sin embargo, el recuerdo es distinto a la percepción desde su aspecto temporal, ya que el juicio del recuerdo es dado en tanto objeto recordado, inclusive aunque en ambos casos estemos dirigidos al mismo objeto intencional. Esto resulta evidente cuando comparamos los recuerdos que tenemos de un objeto a una temprana edad en relación con la percepción del mismo objeto tras muchos años de diferencia. En esta nueva presencia ante el objeto es posible que experimentemos una contradicción entre el objeto recordado con su aparecer, situación que nos puede llevar a pensar que el recuerdo es falso por una falta de concordancia entre el objeto recordado y el objeto percibido. Para Husserl esta postura es problemática porque elimina del recuerdo el carácter que tiene de evidencia empírica al poner todo el peso del juicio en el objeto mismo sin relación alguna al sujeto perceptor. Es decir, «necesitamos distinguir entre la memoria en tanto representación intuitiva del pasado y la memoria en tanto actos que aparecen como re-presentaciones»²⁷. En otras palabras, nos referimos a que el carácter

²⁶ Cfr. Husserl, Edmund *Phantasy...*, *op. cit.* pp. 25-29.

²⁷ Husserl, Edmund *Phantasy...*, *op. cit.* pp. 235.

judicativo del recuerdo es problemático cuando no nos encontramos ante un recuerdo que permita presentar de nuevo la situación recordada.

Además, Husserl menciona que cuando hay una dirección ante un tiempo presente o futuro el acto correspondiente en el recuerdo es de expectativa, pues al carecer de un contacto inmediato con su objeto tan sólo es posible su determinación temporal presente o futura como una anticipación de lo que será si es percibido. No obstante, debido a la falta de continuidad del objeto la expectativa puede resultar tanto en su cumplimiento o en su decepción.

Por último, queremos mencionar algunos detalles respecto a la modalización que puede haber en el contenido de la conciencia de imagen. Al respecto Husserl menciona dos tipos distintos en que la imagen objeto (*Bildobjekt*) expresa su referencia del objeto intencional²⁸. El primer caso es el de la imagen-objeto inmanente, como un caso en donde se revela de manera clara una direccionalidad ante el objeto intuido. A esta categoría pertenece por ejemplo el arte figurativo, pues en su materialidad se encuentran distintas características presentes que permiten la identificación de su tema desde su plano objetivo.

Del mismo modo Husserl también indica otro tipo de aprehensión, en donde no hay una revelación directa del objeto intencional, en este caso se refiere a la presentación simbólica²⁹. Así pues, el contenido de la imaginación es trascendental al de su soporte material porque su contenido intencional no aparece de una manera directa, sino que se encuentra sólo a partir de una base convencional. En este caso está por ejemplo el lenguaje escrito, pues como muestra el autor, el tema es distinto a su modo de representación, tal como sucede entre la palabra escrita y su significado, pues «lo correcto es afirmar que las sensaciones negras y blancas son representantes

²⁸ Cfr. Husserl, Edmund. *Phantasy...*, *op. cit.* pp. 4-15.

²⁹ Cfr. Husserl, Edmund. *Phantasy...*, *op. cit.*, pp.19-27.

del acto en el que se constituye un signo, esto es, las letras como objetos perceptivos y no del acto al que me refiero [...] (objeto mentado)»³⁰.

A la vez esto no significa que el proceso perceptivo en el caso de la imaginación trascendental sea inútil, sino que su sentido se encuentra en relación con otros actos además del perceptivo. Después de todo el acto de lectura no sólo requiere que posemos nuestra mirada sobre las letras de un libro, sino que también necesita que encontremos en las letras un código inteligible que nos oriente hacia el sentido de la oración que acabamos de leer.

Por ello, aunque el objeto intencional en el signo se encuentra aparte de su modo verbal u escrito, tal separación no impide que pueda darse una objetivación de tal tema desde un modo específico y detallado. En todo caso, indicamos que la distinción entre la percepción y el contenido intencional del signo está en su modo de tematizar al objeto, ya que el alcance del signo está fundamentado desde su descripción, mientras que en el caso de la percepción su objetivación se encuentra como situación de interrelación entre la conciencia y el objeto. Por lo mismo consideramos que la constitución de la obra artística presenta no pocas dificultades si se toma en cuenta a ésta como un fenómeno que transita entre el acto perceptivo y los distintos modos de presentificación, e inclusive entre su objetivación como contenido inmanente o trascendental.

Una vez que hemos detallado los modos de aprehensión en que un objeto aparece es preciso preguntarnos qué relevancia tiene esto con la literatura, y en especial con la obra de Lispector. En primera instancia pensamos que la tematización de la escritura como conciencia de imagen nos permite meditar respecto al conflicto que se encuentra entre el acto perceptivo y el sentido del signo como evidencia, pues con hablar «aquí de evidencia, de un estar dado [Gegebenheit] evidente, no queremos significar otra cosa que un estar dado por si mismo, el modo y manera como

³⁰ Chávez, Román. *Arte ...*, *op. cit.* p. 56.

un objeto puede caracterizarse conscientemente en su estar dado como “por sí mismo ahí”³¹». Así pues, el cuestionamiento prosigue ¿qué implica que en la literatura algo se muestre de manera evidente? Aquí Lispector nos da una posible respuesta cuando en una de sus entrevistas mencionó,

CL: Un chico que también escribe me dijo una vez: "Tienes un cuento en *A Via Crucis do Corpo* ambientado en Plaza Mauá, en un antro, un lugar donde se bebe, se baila, con prostitutas y todo... ¿Has estado en un bar de la Plaza Mauá?" Yo dije que no. " Y entonces ¿cómo es posible que yo, que sí he estado, no sepa escribir sobre eso y tú sí sepas?" (risas)... Tomo una palabra de aquí otra de allí y el resto lo imagino...³²

¿Qué puede decir la fenomenología respecto a la posibilidad de que una escritora describa un antro al que nunca haya visitado de manera evidente mientras que uno de sus clientes no lo pueda hacer? Al respecto manifestamos que uno de los aspectos decisivos está en el mismo dominio del lenguaje, en tanto que el aparecer del contenido literario depende de la mediación simbólica, tal como hemos mencionado con anterioridad.

No obstante, como caso límite podemos considerar que aquel cliente que frecuenta Plaza Mauá tiene efecto con un dominio técnico del lenguaje y que de todos modos es incapaz de describir una situación relacionada a tal lugar. ¿Qué explicaría en este caso hipotético en donde se elimina el dominio del lenguaje como el impedimento para realizar la comparación? En tal caso, además de considerar como fundamento el aspecto formal a eso debe sumarse «la pregunta por las condiciones subjetivas para alcanzar la evidencia. Aquí viene a consideración el juzgar como actividad subjetiva, así como los procesos subjetivos en que las estructuras se presentan sea como evidentes, sea como no evidentes»³³. En este caso, si descartamos la falta técnica en el uso del lenguaje la imposibilidad estaría dada en la carencia de la identificación de sus elementos eidéticos,

³¹ Husserl, Edmund. *Experiencia y Juicio: Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*. p. 20.

³² Lispector, Clarice, Et al. “Declaraciones autobiográficas y literarias. Tercera parte” en revista *Shangri-la* N°5. p.104.

³³ Husserl, Edmund. *Experiencia...*, *op. cit.* p. 17.

en tanto que la percepción desatendida es incapaz de tematizar el objeto desde su aparecer. En la fenomenología esta aproximación cotidiana a las cosas, también referida como «actitud natural»³⁴, remarca que la aprehensión del objeto no está solamente afectada por la modalización del acto intencional, en tanto que la misma actitud aproximativa orienta respecto a la atención que se tiene del mismo objeto. Con esto no queremos decir con esto que la única aproximación en la que el objeto aparece sea desde la fenomenología, en vez a lo que nos queremos referir está en problematizar el mismo acto de la presentación del objeto y la noción en la cual la presentificación nos dirige necesariamente una versión atenuada del objeto.

Para la literatura este tema es de gran importancia si consideramos que hemos estimado el aparecer de contenido como un acto de presentación simbólica. Si bien esta última distinción nos ayuda a identificar las expresiones artísticas en referencia a su modo de aprehensión, también debemos notar que los modos de expresión artística son dinámicos, por lo que, referirse que una disciplina se adscribe a un único modo de aprehensión sería borrar los mismos matices que pueden darse dentro de cada obra particular. Por ejemplo, si consideramos los elementos simbólicos del arte pictórico, como la variedad de sentidos al que se asocia un determinado tipo de flor tendríamos que argumentar que su sentido de aprehensión se da desde el plano trascendental y no inmanente como se había mencionado con anterioridad. Observamos este mismo caso en la literatura cuando consideramos sus elementos paratextuales como componentes constitutivos de tal medio artístico, pues habría una aprehensión inmanente de su tema en caso de contar con ilustraciones o cualquier tipo de medio que exhiba de modo directo aquello que se muestra. No obstante, esto es problemático cuando los elementos luchan entre sí en la objetivación de sentido en la obra, por ejemplo, cuando en la obra se mantiene un punto de indeterminación que es llenado por la portada

³⁴ Chávez Báez, Román. “La..., *op. cit.* p. 262.

del libro. Por ejemplo, cuando la edición de *La metamorfosis* tiene por dibujo un escarabajo o una cucaracha sucede que un elemento para-textual elimina una *mancha de indeterminación* de la obra misma³⁵. Al respecto no defendemos que sea posible mantener cada indeterminación en la obra, aunque sí adelantamos que para una postura fenomenológica es fundamental que tales manchas sean llenadas desde el propio aparecer de la obra, sin supuestos previos o exteriores a esta. Sobre el caso de la indeterminación ahondaremos más al respecto en los párrafos posteriores de la investigación. Por el momento nos centramos en el problema de precisar los límites en la obra literaria entre el acto perceptivo del imaginativo.

Según hicimos notar en la imaginación, consideramos que es posible la determinación del arte y la obra artística desde una objetivación inmanente o trascendental, a lo cual nos limitamos a mencionar que la efectividad de un modo ante otro varía en el propio modo de darse de la obra artística. Tomando eso en cuenta deseamos mostrar que el modo de presentación que nos atañe en la lectura de la obra de Lispector nos circunscribe gran parte al acto imaginativo debido a su modo descriptivo. En este sentido fenomenológico, pensamos que la fantasía en la literatura implica primariamente una descripción hueca, es decir un modo de descripción que nos entrega por decirlo de algún modo sólo el contorno del objeto. Así pues, distinguimos en la presentificación el disfrute estético de la fantasía con el de la imaginación, pues a través del objeto-imagen la imaginación fija su efecto en el aparecer, mientras que en la fantasía consigue un efecto mayor en el aparecer dotado de ambigüedad.

Para la obra de Lispector esto significa que no podemos ignorar el acto perceptivo de la imaginación ya que de esto depende la circunstancia en la cual la objetivación aparece. La percepción en este caso fija al objeto como un fenómeno independiente con una forma

³⁵ Cfr. Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. §34 p. 266.

determinada. En el caso de la literatura observamos esta determinación a partir de las palabras empleadas en una obra literaria en su idioma original, así pues, la obra presenta ciertos referentes objetivos que se mantienen iguales sin depender del lector y que a la vez también lo separan de su creador. El problema filosófico que emerge con la traducción está en argumentar si es posible o no verter un sentido específico en un idioma distinto. Esta operación no puede verse meramente como un cambio de signos aislados, pues como mostraremos con Ingarden, también es necesario considerar el sentido mínimo que existe en la oración y no sólo en la palabra. Esto se debe a que, según señala Ingarden, el cambio de una palabra altera el colorido que puede tener una oración inclusive aunque sea un sinónimo que nos dirija más o menos a un sentido similar. Por tanto, aunque los sinónimos planteen un sentido paralelo al término original, e inclusive mantengan una dirección intencional al mismo objeto el colorido con el que aparece éste no es el mismo. Este aspecto sensible será de gran importancia para el plano estético, pues, aunque identifiquemos la unidad de sentido en la oración el poder de la palabra está en potenciar o debilitar su efecto.

Ahora bien, desde su carácter perceptivo afirmamos que en la obra literaria una vez terminada sobra cualquier explicación por parte del autor, pues es suficiente su objetividad para desenvolverse como fenómeno estético. En conjunto, esto significa que la obra literaria tiene que valerse por sí misma para su desarrollo, por lo que no puede obviarse su aparecer como imagen-objeto. En este sentido distinguimos la objetividad de una obra que se desarrolla de manera espontánea cada vez, como sucede en un cuento hablado de memoria, de la objetividad de una obra literaria, la cual no varía su contenido con relación a su lectura. Escuchar a *Capercita Roja* se distingue de leer la misma obra no por un cambio de un estrato visual a uno fonético, en cambio, consideramos que la diferencia está en el modo que la percepción se desenvuelve en sensaciones concretas. En el sentido de este análisis el primer caso propuesto no es un acto literario porque

carece de una imagen objeto que posibilite la invariabilidad. Así pues, aunque narremos de memoria las escenas y no olvidemos ningún elemento que caracterice a *Caperucita Roja* esto será distinto al acto literario de leer tal obra, pues en el segundo caso al estar la lectura apoyada en una imagen de objeto la obra aparece constituida en un sentido invariable que nos asegura un acceso alejado de lo que podríamos decir su sentido paratextual³⁶. En la literatura, la obra teatral ejemplifica de mejor manera este problema, pues debe distinguirse la presentación teatral individual de la obra teatral escrita, ya que la actuación sucede como un acontecimiento de la segunda. Prueba de esto se encuentra en que cuando la representación es fiel se dice cotidianamente que es una buena puesta en escena.

No obstante, argumentamos que el acto de imaginación tampoco puede entenderse meramente desde su sentido perceptivo, pues en la obra literaria el asunto³⁷ (*Bildsujet*) no se encuentra como una parte más a captar, sino mejor dicho como síntesis del objeto mismo. Por ende, no es que en el acto perceptivo se encuentre una aprehensión del objeto distinta al de la fantasía, ya que no es que en un acto el objeto se exhiba de manera más constante o intensa que en el otro. En efecto en ambos actos nos dirigimos al objeto intencionado, pero lo hacemos desde una caracterización distinta³⁸, pues en el primer caso el objeto aparece tal como es, mientras que, en el caso de la imaginación, aparece en cambio como una semblanza del objeto aprehendido intuitivamente. Con esto último remarcamos que no nos referimos a que la imaginación suceda en un modo posterior a la percepción, pues en efecto llegamos al contenido intuitivo a través de la percepción, a lo que nos referimos está en que lo intuido no es lo mismo que lo percibido, tal como no es lo mismo ver la fotografía de una persona que ver a la persona de manera directa. «La

³⁶ Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §57 p. 372.

³⁷ Cfr. Chávez Báez, Román. “La...”, *op. cit.* p. 70.

³⁸ Cfr. Husserl, Edmund. *Phantasy...*, *op. cit.* pp. 16-21.

imagen-cosa es la dimensión física, perceptiva en sentido propio; la imagen-objeto es la imagen que representa, el representante que se borra a sí mismo para dejar trasparecer al tema de la imagen, y la imagen-sujeto es el tema de la imagen»³⁹.

³⁹ Chávez, Román. *Arte...*, *op. cit.* p. 227.

§3. La obra literaria como objetividad puramente intencional

Ahora que hemos establecido desde Husserl la base fenomenológica del acto de presentación, y en especial el de la conciencia de imagen, necesitamos ahondar en la constitución de la obra literaria a partir de estos parámetros. Para esta labor señalamos que las aportaciones de Roman Ingarden son más indicadas para trabajar el tema con la finura que es debida. No obstante, antes de entrar en materia nos parece adecuado mencionar que según la teoría de Ingarden la aprehensión de la obra literaria no está expresada exactamente bajo el concepto de presentación, en cambio propone como término director el de objetividad puramente intencional.

Con la frase "objetividad puramente intencional" entendemos una objetividad que es, en un sentido figurado, "creada" por un acto de la conciencia o por un conjunto de esos actos, o, finalmente, por una formación (por ejemplo: un sentido verbal, una oración) exclusivamente con base en una intencionalidad inmanente y original, o una intencionalidad conferida, que encuentra en las objetividades dadas la fuente de su existencia y la totalidad de su esencia.⁴⁰

Al respecto establecemos ciertas conexiones con la aproximación de Husserl, como lo es considerar el sentido de la obra literaria en su objetividad intencional, es decir como síntesis de sentido de sus diferentes estratos. En este caso la imagen-objeto de Husserl coincide con la objetividad intencional de Ingarden, con la diferencia que la objetividad intencional es la síntesis de los distintos estratos que conforman la obra como unidad física y de sentido. Esto se debe a que el concepto de imagen-objeto en Husserl responde a un sentido más amplio que el estético literario sin que tal tema le sea ajeno, en cambio, ya que en la obra de Husserl el problema a resaltar está en delimitar el modo de aprehensión en los distintos casos de presentificación con la percepción. Para Ingarden, «la obra literaria no está en el objeto físico, por ejemplo, la página percibida, ni en

⁴⁰ Ingarden, Roman. *La..., op. cit.* §20 p. 140.

la experiencia subjetiva de su autor o lector. Tampoco es el mero repositorio de las representaciones disponibles para el sujeto cartesiano»⁴¹. La propuesta de Ingarden plantea una atención la objetividad puramente intencional de la obra literaria como unidad de los diferentes estratos que identifica en ésta. En estricto sentido esto quiere decir que este concepto se encuentra dirigido a aclarar el problema de la aprehensión de la obra como una totalidad de sentido, a pesar de la posibilidad de señalar en la obra la participación de los componentes individuales en los distintos estratos. Ingarden se refiere al aparecer del contenido en la obra literaria bajo el concepto de aspectos esquematizados, los cuales «tienen su base en su determinación y, en cierto sentido, su existencia potencial en los conjuntos de circunstancias proyectados por las oraciones o en los objetos representados por medio de los conjuntos de circunstancias»⁴². En otras palabras, estos aspectos funcionan a manera de esquema o de esqueleto que coordina todos los aspectos proyectados del objeto en la oración. Esta presentación exhibe al objeto desde el «así-aparece»⁴³ por lo cual se refiere a que es un aparecer ya pleno que se actualiza conforme se describen los aspectos del objeto.

Del mismo modo, encontramos una similitud entre lo que Ingarden menciona sobre la presencia de cualidades sencillas o derivadas en la obra literaria con el carácter intuitivo de la presentación. Para Ingarden la función de estas cualidades se encuentra en dar un colorido respecto al objeto, independientemente si tal colorido tiene un valor positivo o negativo⁴⁴. Este tipo de realizaciones no son diferentes a su contraparte perceptiva, sin embargo, afirma el filósofo polaco, tienen la ventaja de que estas pueden contemplarse a diferencia de su realización en el acto cotidiano.

⁴¹ Casey, Edward. "Aesthetic Experience" en *Handbook of phenomenological aesthetics*. p. 2.

⁴² Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §42 p. 311.

⁴³ Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §42 p. 313.

⁴⁴ Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §48 p. 343.

Retraernos de nuestro ambiente real nos conduce [...] a asumir una actitud de pura contemplación con respecto a las objetividades representadas y así gozar plenamente las cualidades de valor estético que aparecen en la obra. Debido a esto, entre otras cosas, logramos la actitud específicamente estética (contemplativa) que es una necesidad absoluta para la aprehensión de, y comunión vital con, las obras de arte⁴⁵.

Esto no limita que las reacciones sobre algunas circunstancias formen parte de nuestro modo de actuar cotidiano. Por ejemplo, cuando los hermanos Lumière presentaron en 1895 la cinta *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat*, los espectadores de la primera fila abandonaron su lugar al sentir que debido a la perspectiva este se acercaba peligrosamente hacia ellos⁴⁶. ¿Este tipo de comportamiento objeta la explicación propuesta por Ingarden? Pensamos que este tipo de acciones siguen teniendo sentido en una actitud estética en tanto la acción presente cierto grado de automatismo que justifique la acción. Al ver una película, para seguir con el ejemplo, algunos espectadores prefieren cerrar los ojos cuando anticipan una catástrofe, mientras que otros se dirigen a los personajes de la pantalla. En ambos casos este tipo de respuestas mantiene todavía una relación con la obra en su sentido estético en tanto el objeto artístico conserva su carácter de irreal (*fictum*). Moverse del paso del tren no implica considerar que dicho tren posea realmente todas sus características, tal como es su existencia espacial desde un plano tridimensional y no bidimensional. Por lo mismo, el acto de moverse del paso del tren también revela la actitud afectiva que se tiene respecto a este, en tanto que tal movimiento no tiene por motivo escapar del tren sino en expresar una emoción causada por la presentificación de éste.

Además del plano emotivo, en el arte, y en este caso la literatura, este rapto hacia el plano estético del objeto que nos permite captar ciertos matices que en otras situaciones se difuminarían por diversos motivos. Así pues, cuando uno se encuentra cara a cara con el león debido al peligro inmediato que presenta difícilmente podemos captar en ese momento todos los matices de su

⁴⁵ Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §62 p. 391.

⁴⁶ Cfr. Bejarano, Camila. *De los realismos cinematográficos. Diégesis, ontología y construcción.* p. 16.

fastuosidad. En cambio, cuando percibimos al león en su sentido estético, como cuando nos topamos a este en el zoológico o en una obra artística estos matices se presentan de una manera directa porque no estamos en relación con el león desde su sentido práctico, por lo que su imponencia no es algo que presente una amenaza de la que debamos huir inmediatamente. No obstante, es cierto que inclusive bajo la imagen está siempre latente la posibilidad del espectador de cambiar de actitud. Cabe la posibilidad que al contemplar al león en el zoológico perdamos ese sentido estético si sentimos que el león puede escapar o hacernos daño. El mundo literario tampoco se encuentra exento de este tipo de modificaciones, tal como lo mostró la difusión radiofónica de *La guerra de los mundos* de Orson Welles⁴⁷, pues quienes no sintonizaron el programa desde el principio no comprendieron que lo que escuchaban se trataba de una puesta en escena.

En relación con la obra de Lispector será necesario detenernos en el concepto de náusea que la autora describe en *La pasión según G.H.* para examinar no sólo si hay una claridad tal como propone Ingarden, sino que también es necesario cuestionarnos el tipo de aproximación que se tiene respecto a una sensación que con regularidad se encuentra caracterizada como poco deseable. Asimismo, Ingarden agrega que sin importar el grado de detalle que se da en la obra literaria respecto a las cualidades sencillas y los aspectos esquematizados del objeto hay una parte de éste que se mantiene indeterminada. Esto remite a la propia estructura del lenguaje como medio secuencial, a la estructura y diversidad de sus elementos que impiden una expresión que capture la presentificación en todos sus sentidos. La concretización corresponde en este caso al llenado de esas manchas de indeterminación desde los datos que nos son accesibles de la obra literaria. A pesar de ser una operación subjetiva Ingarden menciona que es un acto que se encuentra subordinado a la obra, pues «la concretización de la obra literaria, aunque su existencia está

⁴⁷ Cfr. Moreno-Márquez, César. “Verdades irreales. Fenomenología de la ficción y modificación de neutralidad”. p. 79.

condicionada por las correspondientes experiencias, tiene al mismo tiempo su base óptica en la obra literaria misma»⁴⁸.

Por otra parte, debido a que el análisis de Ingarden está proyectado a desarrollar la pregunta sobre la constitución de la obra literaria su obra utiliza ciertos términos que no se encuentran del mismo modo en Husserl. Con esto no queremos decir que la preocupación de Husserl sobre este tema fuera mínima, sino que más bien su proyecto se encontraba más apegado a la fundamentación de los principios fenomenológicos.

Según el análisis de Ingarden «la obra literaria es una formación multiestratificada. Sobre todo, esto quiere decir que la "materia" cuyas propiedades conducen a la constitución de los caracteres estéticamente pertinentes, consiste en los distintos componentes heterogéneos o "estratos"»⁴⁹. La obra literaria se compone por lo tanto de los siguientes estratos: de sonidos verbales, de unidades de sentido, de aspectos esquematizados y el de objetividades representadas. A esto aclaramos que los estratos a pesar de que son divisiones temáticas remarcamos que la obra literaria aparece como unidad de todas sus partes, pues la constitución de la obra está en la síntesis de los estratos. Tal estratificación está afectada de manera dinámica por el mismo aparecer de la obra artística, tal como lo muestra la diferencia del uso de los estratos desde una novela que de un poema. Consideramos que esto es así debido a la variación del sentido estético que brinda cada estrato conforme a la obra misma, ya que la obra se desarrolla desde un carácter dinámico, como lo muestra el propio sentido de la palabra escrita, en tanto que esta logra transmitir una variedad de sentido desde distintos modos. Este punto queda más claro si sopesamos en que en cada género literario hay un mayor uso de ciertos estratos sobre otros, e inclusive como caso límite lo mismo afirmamos desde de la obra literaria como unidad, ya que habrá momentos que predispongan que

⁴⁸ Ingarden, Roman. *La..., op. cit.* §62 p. 392.

⁴⁹ Ingarden, Roman. *La..., op. cit.* §13 p. 78.

el sentido estético se sustente más de un estrato que de otro. Según Ingarden «el estrato fonético, y en particular el conjunto de sonidos verbales, forma la cáscara, externa y fija, de la obra literaria, en la que todos los demás estratos encuentran su punto externo de apoyo —o si se quiere— su expresión externa»⁵⁰. Teniendo en cuenta lo anterior argumentamos que el estrato del sonido verbal posee un papel estelar en la poesía, ya que es en este género literario en donde se evidencia con más facilidad el valor estético de la palabra en su sentido fónico, mientras que en el resto de los géneros pensamos que influye desde el aspecto del ritmo ya que este se conforma justamente de las repeticiones de los sonidos acentuados y no acentuados⁵¹. Por lo mismo es evidente su relación con los otros estratos, pues una descripción o diálogo con el ritmo adecuado vigoriza el efecto sensible que tal apartado pueda tener.

Por otro lado, indicamos que en el caso de la narrativa la unidad de sentido es el estrato que mayor protagonismo tiene, puesto que es un medio cuya sensibilidad está imbricada con el sentido inherente de los conjuntos de oraciones. El estrato de la unidad de sentido describe el estado estructural por la cual «un sentido verbal llega a estar, en un sentido casi literal, ligado con otro; y lo *que es* más, *se unen* entre sí para formar una nueva unidad *de* sentido, en la cual ellos mismos no desaparecen por completo»⁵². La unidad de sentido por lo tanto no recae completamente en la oración, en tanto que también podemos detenernos en palabras específicas, las cuales a su vez tampoco suceden de manera aislada ya que su sentido es afectado por las otras palabras que componen la oración.

En consecuencia, indicamos que la palabra, en el caso de la poesía, encuentra un mayor peso que el que tiene en la narrativa, no obstante, también es necesario mencionar la imposibilidad

⁵⁰ Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §13 p. 79.

⁵¹ Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §11 p. 68.

⁵² Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §17 p. 114.

de percibir el ritmo si es que no se considera a la oración como unidad mínima de sentido. De igual modo tampoco descartamos que hasta en una novela la palabra pueda mostrarse como un componente disruptivo cuando se emplea en el momento adecuado y potencia el sentido de la oración, o cuando derrumba por completo el efecto estético que había antes de ésta.

Respecto al estrato de los aspectos esquematizados pensamos que para este estudio será clave en el análisis de la obra de Clarice Lispector, pues justamente en este plano es en donde identificamos una relación entre su obra con el planteamiento fenomenológico de la exhibición del objeto desde su imagen. Adelantamos de manera general al menos dos modos en que esto ocurre. El primero es el de la aprehensión intuitiva de los objetos presentados desde lo que aparece en la obra, mientras que el segundo punto está en su relación con el valor estético del uso del lenguaje que entreteje un sentido polifónico en la obra⁵³.

Además, mencionamos el caso de las objetividades representadas, el cual según Ingarden, es el aspecto focal de la obra de arte literaria⁵⁴. Pensamos que esto es cierto desde el plano estético fenomenológico, ya que es en este plano es donde él sitúa el modo de la manifestación de las cualidades metafísicas, así como la situación en donde estas cualidades aparecen. Por lo mismo es en este plano en donde surge el juego entre las manchas de indeterminación y su concretización como aspectos que brindan cohesión a la obra. Por consecuencia en este estrato Ingarden también se pregunta por el problema de la verdad como una manera de poner en tela de juicio la coherencia interior de la obra en relación con la propia coherencia del mundo.

Por último, en el estrato de los aspectos esquematizados Ingarden ahonda más al respecto de la experiencia de los objetos presentificados por medio de una imagen con el acto puramente perceptivo. Pone el ejemplo sobre la lectura de una descripción de París por una persona que

⁵³ Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §44 p. 325.

⁵⁴ Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §47 p. 339.

conoce sus calles, a esto añade el filósofo que este lector, aunque podría coincidir con los aspectos que aparecen en la obra literaria, a su vez la experiencia de las calles de París es distinta a la experiencia de la lectura sobre las mismas calles⁵⁵. En todo caso no es que se traten de objetividades distintas y que haya una duplicación del objeto intencional, ya que la descripción de las calles de París tiene el mismo objeto intencional que la mirada sobre éstas, así pues, tampoco es que Ingarden proponga a los aspectos esquematizados como una representación en el sentido de volver a poner algo o de reproducción, no es que una buena reproducción se acerque más al acto perceptivo y viceversa. En cambio, los aspectos esquematizados muestran ciertos elementos fundamentales respecto a la forma en que aparece tal o cual objeto.

Retomemos para esto la conciencia de imagen que mencionamos desde Husserl, pues según habíamos notado, para identificar intuitivamente un objeto que se encuentra ausente por medio de otro objeto que hace de mediador es necesaria una cierta coherencia entre el soporte material y lo exhibido. Desde Ingarden detallamos que esta coherencia realmente significa un «mantenerse listo» de los aspectos del objeto como un esquema que muestra las relaciones actuales por las que hacen algo identificable⁵⁶. Esto significa que lo que denominamos inicialmente bajo el término de coherencia se refiere a la propiedad o impropiiedad del conjunto de circunstancias por las cuales el objeto se muestra en la obra literaria.

En suma, el estrato de los aspectos esquematizados da cuenta de la vivacidad de las oraciones, pues revela que más allá del sentido que puede haber en cada palabra o en su conjunto como oraciones éstas pueden considerarse *muertas* cuando sus circunstancias nos parecen inadecuadas y por lo tanto inactuales. Aquí obtenemos un detalle que antes no habíamos mencionado con Husserl, y es que desde un análisis estático podemos considerar el valor de los

⁵⁵ Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §42 p. 311.

⁵⁶ Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §42 p. 313.

aspectos sin tener una experiencia de primera mano sobre el objeto. Así pues, aunque uno no haya visitado las calles de París es posible establecer un juicio respecto a su descripción que nos permita decir si lo descrito transmite o no una vivacidad propia. En consecuencia, consideramos que es así ya que lo que se mantiene listo del aspecto son los conjuntos de relaciones que se presentan sobre el objeto, por lo mismo lo que mantiene viva la descripción no es su precisión respecto al objeto, sino la capacidad de evidenciar la correlación entre sus aspectos, pues de eso depende el carácter concreto y dinámico de la objetividad descrita en la obra literaria⁵⁷.

Además de lo mencionado anteriormente, también hay otra cuestión que se explica desde los aspectos esquematizados, como es el carácter polifónico en la obra literaria. Con esto nos referimos a que la función de los aspectos esquematizados consiste también en dar cuenta que la multiplicidad de sentido surge a partir de las interrelaciones entre los mismos aspectos del objeto, por lo que la diversidad de sentido que hablamos está en las diferentes esquematizaciones posibles de éste. De esto depende también cierta vivacidad del objeto, en tanto éste se muestra como una apertura a matizar desde su expresión lingüística, pues capturar su carácter esencial significa agotar a la vez sus características estéticas pertinentes. Por este motivo defendemos que la composición del objeto en la obra literaria es inagotable, y con este carácter infinito no nos referimos a una imposibilidad de enseñar el lazo intencional hacia éste, en cambio nos referimos que es infinito el modo en que pueden agruparse el conjunto de aspectos. Según Ingarden, el escritor no sólo se limita a encontrar los aspectos que permite la identificación del objeto, pues sobre todo elige presentar las características estéticamente pertinentes del objeto para evocar la sensación adecuada en el lector. A esta modificación del objeto, a partir de la situación de lo que es dado, Ingarden denominará bajo el concepto de estilo:

⁵⁷ Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §45 p. 326.

Por su parte, estos sistemas constituyen lo que se puede llamar el *estilo* de un conjunto de aspectos, que es una forma que posee valores, y se constituye en los elementos y tipos de aspectos tanto como en las cualidades de valor que aparecen en ellos⁵⁸.

Este punto es relevante para nuestra investigación ya que en un sentido valorativo estético podemos finalmente afirmar que no todas las obras escritas son literarias, así como también indicar que el estilo de cada obra literaria revela una composición distinta respecto al objeto presentado.

⁵⁸ Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §46 pp. 335,336.

SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS ESTÁTICO

§4. El estilo fenomenológico de Clarice Lispector

Al respecto nos cuestionamos qué elementos y bajo qué valores se constituye el estilo de las dos obras que analizamos de Clarice Lispector. Proponemos responder esta pregunta desde una descripción del modo en que sucede el aparecer del contenido de la obra.

Por eso, como primer elemento a remarcar está su base diegética, la cual como hemos dicho desde un inicio carece de una trama consistente en su sentido clásico en tanto que no sigue una estructura similar al de inicio, nudo y desenlace. La obra no progresa para alcanzar una circunstancia distinta a la de su inicio y sin embargo fluye desde un comienzo incansable que se asemeja justamente a lo espontáneo del fluir de la conciencia, en donde no hay un orden previo al que esta confiere a los propios sucesos. En ese sentido hay que tomar en cuenta las palabras finales de *Agua viva*, «Lo que te escribo es un “esto”. No va a parar, continúa [...] Lo que te escribo continúa y estoy hechizada»⁵⁹. Aunque desde un sentido fáctico la obra termina porque se encuentra determinada bajo su extensión, tal como sucede con cualquier estructura narrativa, sin embargo, esos puntos suspensivos con que acaba *La pasión según G.H.*, al igual que el último pasaje que citamos de *Agua viva*, denotan una apertura intencional de estar dirigidos hacia algo, aunque ese algo ya no aparezca y quede solamente su huella.

⁵⁹ Lispector, Clarice. *Agua viva*. 100% p. 114. Mencionamos que tras confrontar ambas novelas con su versión original en portugués hemos decidido en usar la traducción oficial al español que una traducción propia debido a la misma calidad literaria y fidelidad de los traductores, además que una traducción propia limitaría cualquier posibilidad de discusión crítica con trabajos posteriores. Tanto *Agua viva* como *La pasión según G.H.* fueron consultadas en su versión digital. Debido a los cambios de paginación que pueden suceder en este formato hemos decidido incluir el porcentaje de lectura en que se encuentra cada cita y posteriormente el número de página.

En este párrafo iniciaremos con el análisis de *Agua viva* para perfilar qué elementos fenomenológicos se encuentran presentes en su obra y cómo operan estos en la literatura. Ahora bien, aunque consideramos un despropósito describir la trama de la obra mencionamos al menos algunos elementos que ayuden a situar al lector ante la novela. Al respecto mencionamos que la narración está escrita desde una narradora intrahomodiegética que se dirige por medio escrito ante una segunda persona de la cual omite su nombre. La novela se desarrolla como este registro escrito entre la narradora y una segunda persona indeterminada, en tanto que el contenido de la obra no aclara si se refiere a un personaje o si su interlocutor es el lector.

Esta escritura anuncia ciertos temas a los que la narradora recurre en la duración de la obra, como el tiempo, el lenguaje y el concepto de *it*. Empezaremos por desarrollar las consideraciones respecto al lenguaje que se encuentran en la obra, pues pensamos que el problema respecto a la adecuación del lenguaje con la experiencia dada en la percepción es uno de los temas recurrentes en su literatura. Al respecto distinguimos desde la fenomenología al menos dos modos en que ella realiza tal investigación. La primera desde un sentido estático, en tanto que describe al problema desde un plano reflexivo, mientras que en otros casos afirmamos una apropiación del modelo genético, en tanto que también se pregunta por aquellos elementos previos al paso reflexivo en donde el *cogito* se encuentra fundamentado. Por el momento nos ceñiremos únicamente al primer caso. En cuestión del lenguaje, indicamos que gran parte de la novela de *Agua viva* está vertida hacia el problema de la expresión en afinidad a la experiencia.

La narradora en su reflexión mantiene esta tensión que hemos mostrado con Husserl respecto al modo de enunciación que tiene el lenguaje respecto a lo designado. Lispector escribe, «La densa selva de palabras envuelve sólidamente lo que siento y vivo, y transforma todo lo que

soy en algo mío que está fuera de mí»⁶⁰. Hay que insistir en la elección de la autora por mencionar que las palabras envuelven lo vivido sin ser lo vivido, y que a la vez sin ser lo vivido su uso afecta nuestra manera de relacionarnos en el mundo. «¿Es «X» la palabra? La palabra sólo se refiere a una cosa y ésta siempre es inalcanzable para mí. Cada uno de nosotros es un símbolo en guerra con símbolos, todo apenas un punto de referencia de lo real»⁶¹. Por tanto, para la narradora la palabra es designación y no aparición del objeto, por lo que éste se encuentra desde el lenguaje siempre inalcanzable. No obstante, en un sentido fenomenológico este modo de aparecer es problemático puesto que,

En el uso normal de la palabra no tenemos por contenido lo que vemos ahí como lo que aparece sensualmente para nosotros ahí, sino lo que está simbolizado por medio de ello. La palabra aparece por completo diferente a un sonido arbitrario cualquiera, una formación escrita o acústica sin sentido⁶².

Por ello, en el lenguaje la referencia aparece al lector porque este no atiende a la palabra en tanto contenido de la aprehensión sino en cuanto a forma de la aprehensión. En otros términos, esto significa que la palabra como elemento comunicativo tiene sentido justamente desde un carácter referencial, y por ello es un acto que no se encuentra por completo en la percepción. Para la fenomenología como caso límite se encuentra la presentación de la fantasía, pues «uno nunca puede mirar simultáneamente hacia el campo perceptual y mirar hacia el campo de la fantasía. Tan pronto como atendemos los objetos de la percepción el campo de la fantasía se ha ido»⁶³. La presentación simbólica se distingue de la fantasía porque no sucede como una imagen (*fictum*) que se presenta de manera mental, la primera sucede en vez como tensión entre percepción y la aparición del tema (*Bildsujet*) de la imagen-objeto. «Si nos entendemos a través del símbolo es

⁶⁰ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 26% pp. 29,30.

⁶¹ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 84% p. 96.

⁶² Husserl, Edmund. *Phantasy...*, *op. cit.* p. 26.

⁶³ Husserl, Edmund. *Phantasy...*, *op. cit.* p. 75.

porque tenemos los mismos símbolos y la misma experiencia de la cosa en sí, pero la realidad no tiene sinónimos»⁶⁴, escribe la narradora de *Agua viva*.

Para Husserl, ««la experiencia en su sentido primario y más preciso se define como referencia directa a lo individual»⁶⁵. Esta referencia es un estar-dado (*gebenheit*) del objeto individual desde un carácter antepredicativo, lo cual permite el acto del juicio. En este sentido «el ser del mundo en su totalidad es lo sobreentendido, de lo que nunca se duda y que no ha sido adquirido primero mediante la actividad judicativa, sino que ya es presupuesto para todo juicio»⁶⁶. No obstante, hay una distinción clave para la fenomenología entre una experiencia originariamente dadora (*gebend*) la cual aprehende al objeto desde el plano sensible, de una experiencia que a la vez se encuentra cimentada desde el plano reflexivo de la conciencia. El primer tipo de experiencia sucede por lo tanto desde el polo pre-reflexivo de la conciencia, ya que se dirige al objeto en su expresión más directa en tanto acto de percepción. El segundo tipo de experiencia describe aquellos actos que unifican la percepción sumada a abstracciones, la familiaridad y cualquier otra determinación valorativa que esté derivada de la conducta subjetiva propia o ajena⁶⁷. En este caso por el tipo de análisis que realizamos nos interesa el segundo caso de la experiencia, la cual se encuentra permeada ya por un pre-señalamiento relativo a una comunidad. «Las expresiones de nuestro lenguaje tienen necesariamente un sentido general comunicativo, de modo que con el uso de cualesquiera designaciones objetivas se sugiere siempre por lo menos esta primera idealización —la de la validez para una comunidad lingüística—»⁶⁸.

⁶⁴ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 84% p. 96.

⁶⁵ Husserl, Edmund. *Experiencia...*, *op. cit.* p. 28.

⁶⁶ Husserl, Edmund. *Experiencia...*, *op. cit.* p. 31.

⁶⁷ Cfr. Husserl, Edmund. *Experiencia...*, *op. cit.* p. 59.

⁶⁸ Husserl, Edmund. *Experiencia...*, *op. cit.* p. 61.

Ahora bien, que la experiencia del lenguaje presuponga la pertenencia a un mundo vivido en comunidad en el cual los objetos designados se encuentran ya pre-dados no significa necesariamente que haya una concordancia entre la experiencia fundante y la designación lingüística que se tiene del objeto. Esta discrepancia que alude Lispector entre la palabra y la experiencia primaria se debe pues a esta distinción fenomenológica entre la experiencia que sucede en el polo pasivo, de la experiencia del polo activo. Por lo mismo, cuando escribe en la novela «quiero poner en palabras pero sin descripción la existencia de la gruta que pinté hace algún tiempo, y no sé cómo»⁶⁹ sabemos que tal tarea es imposible y sin embargo logra transmitir en buena manera la tensión y desarticulación entre el plano activo y pasivo de la experiencia.

Advertimos que esta desarticulación podría darse a partir de una puesta entre paréntesis del lenguaje como formación de una comunidad lingüística, por lo que es una búsqueda desde el carácter designativo aquello que le antecede. No obstante, hay que aclarar que como caso límite el lenguaje no opera en ningún sentido en el mismo nivel que la percepción, por lo cual es un contrasentido plantear en cualquier caso al lenguaje como parte de un proceso ante-predicativo.

Los objetos que funcionan así como sustratos, son objetos que por lo pronto no han sido pensados para todos, ni tampoco como existentes para cada miembro de una comunidad restringida, sino objetos solo para mi; y el mundo desde el cual han de afectar debe pensarse como mundo solo para mi.

En cierto sentido el estrechamiento del lenguaje como un acto designativo que sucede *solo para mi* cuenta ya con un carácter de desarticulación al plantearse como una designación independiente de cualquier comunidad lingüística. Sobre esto Lispector comenta, «en el fondo, más allá del pensamiento, vivo de esas ideas, si es que son ideas. Son sensaciones que se transforman en ideas porque tengo que usar palabras. Usarlas incluso mentalmente. El pensamiento primario piensa con

⁶⁹ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 15% p. 18.

palabras»⁷⁰. Es interesante notar aquí la duda de la narradora por determinar como idea aquello que fundamenta al pensamiento precognoscitivo (*Vorbekanntheit*)⁷¹. Esta idea que tiene por génesis a la sensación como horizonte no es traducida a palabras como un cambio equivalente, sino como transición que permite su designación en un medio distinto al de su origen (sensación). Además de este cambio entre horizontes, también es preciso tomar en cuenta el comentario de Lothar Eley, quien explicita que en la fenomenología hay una distinción entre dos funciones fundamentales del lenguaje, entre lo que es su carácter aclaratorio y su carácter comunicativo⁷². Con todo esto en consideración volvemos al caso expuesto por la narradora respecto la pretensión de poner en palabra/pensamiento a la gruta sin descripción alguna. Según consideramos este poner en palabras implicaría el uso del lenguaje en su sentido aclaratorio sin que este tuviese un carácter comunicativo. Al respecto argumentamos que la carencia de la función comunicativa del lenguaje no elimina su sentido en tanto que sigue siendo un acto determinador, por lo mismo, hablar de palabras que no son descriptivas es similar a enunciar un lenguaje cuyos sonidos sean mudos.

Por lo mismo consideramos que el lenguaje al que se refiere la narradora desde un sentido fenomenológico habría que situarlo como un lenguaje prereflexivo, en tanto que la «reflexión sobre la predicación es la reflexión sobre la forma del juicio, esto es, la reflexión sobre el concepto del concepto [...] es reflexión sobre el sentido, porque la forma del juicio es sentido-de-sentido; la reflexión es sentido de segundo nivel»⁷³. Nos encontramos entonces con un sentido en primer nivel el cual al no ser sentido del sentido hay una ausencia respecto de su carácter reflexivo y es por lo tanto una determinación que es identificable sin que esto nos dirija al acto de juicio.

⁷⁰ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 96% p. 110.

⁷¹ Cfr. Husserl, Edmund. *Experiencia...*, *op. cit.* p. 33.

⁷² Cfr. Eley, Lothar. En Husserl, Edmund. *Experiencia...*, *op. cit.* p. 440.

⁷³ Cfr. Eley, Lothar. En Husserl, Edmund. *Experiencia...*, *op. cit.* p. 443.

Sobre todo, surge el cuestionamiento, ¿qué finalidad puede tener el desarrollo de un lenguaje que no se encuentra abierto como horizonte ante una comunidad lingüística? Pensamos que una posible respuesta, al menos para el arte, y en este caso la literatura, está en gestar nuevas formas de sentido respecto a su contenido intencional. *Agua viva* puede tomarse entonces como una crítica al lenguaje si por este entendemos la suma de reglas lógicas y sintácticas en el cual cada significante lleva de manera inequívoca a un significado. Una crítica así del lenguaje denuncia la consideración que expone al sentido como algo previo a la expresión de la palabra, pues haría de éste un acto de reproducción entre su presentación simbólica con su expresión pura. Lispector critica esta perspectiva del lenguaje por su incompreensión en tanto acontecimiento: «Escribir es la manera de quien usa la palabra como un cebo, la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra —la entrelínea— muerde el cebo, algo se ha escrito»⁷⁴. En Lispector el lenguaje por lo tanto es un proceso de sentido entre el objeto y la conciencia que no se asume de manera previa, se teje con el transcurso del mismo acto intencional.

De igual modo advertimos que en la obra de la autora el lenguaje es entendido todavía menos como un acto de creación pura, ya que esto supondría una intencionalidad dirigida hacia la palabra misma sin posibilidad alguna de relacionar a la palabra con el propio mundo. La protagonista confiesa, «No controlo nada. Ni mis propias palabras Yo, que vivo al margen, estoy a la izquierda de quien entra. Y se estremece en mí el mundo»⁷⁵. La dificultad de sostener esto se agrava en cualquier intento de explicar el sentido de la palabra como un código abierto ante otras subjetividades, menos aún en la fundamentación de reglas que pudiesen dar cierta uniformidad a la expresión.

⁷⁴ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 22% p. 25.

⁷⁵ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 35% p. 40.

En consecuencia, afirmamos que en *Lispector* ciertamente hay una reflexión que plantea el carácter problemático del lenguaje respecto a la experiencia, ya que como menciona ella, la cosa es inalcanzable a la palabra escrita en el sentido que la intencionalidad de la palabra está regulada por un código específico, como lo es el idioma y sus reglas concretas. No obstante, señalamos ya desde un principio que ciertamente en la palabra hay un acto intencional hacia su objeto, aunque este no lo presente desde una manera directa. Así pues, la autora continúa en la novela: «Cuando se ha pescado la entrelínea, se puede con alivio tirar la palabra. Pero ahí termina la analogía: la no-palabra, al morder el cebo, lo ha incorporado»⁷⁶. Por este motivo no podemos desechar el lenguaje, o alienarlo del campo de la experiencia, puesto que una descripción adecuada «hace ver por palabras»⁷⁷, tal como lo mencionamos en el parágrafo 1.

Lo singular del lenguaje está pues en dar una orientación al objeto a partir de símbolos, no obstante, la narradora se pregunta, «¿Cómo reproducir en palabras el sabor? El sabor es uno y las palabras son muchas. En cuanto a la música, después de tocada ¿adónde va? La música sólo tiene de concreto el instrumento»⁷⁸. Sobre esto nosotros nos preguntamos, ¿Qué posibilita que el lenguaje pueda expresarse como multiplicidad mientras que el sabor se limita a una expresión única? Al respecto mencionamos que el lenguaje se expresa como multiplicidad porque lo que designa son las sensaciones causadas por el sabor y no el sabor mismo. Por ejemplo, aunque el sabor de una taza de café permanezca de manera invariable si se encuentra éste caliente o frío la sensación que se tiene y la descripción que damos entre un café frío o caliente pone en evidencia la gama de matices a expresar ante el mismo objeto intencional según sea su situación. En el caso concreto de la literatura, si bien es cierto que la palabra es incapaz de despertar la sensación que

⁷⁶ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 22% p. 25.

⁷⁷ Merleau-Ponty, Maurice. *Lo...*, *op. cit.* 234.

⁷⁸ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 49% p. 55.

provoca el objeto mismo, no dudamos tampoco de su capacidad evocativa de generar fantasmas de sensaciones, por lo que el sentido de la descripción del sabor queda por tanto relegado a la experiencia previa del lector en reconstruir a partir de la imaginación o del recuerdo las palabras presentadas. No obstante, debemos responder ¿Qué hace que consideremos que una descripción sea adecuada respecto a la sensación que designa? En relación con Ingarden, pensamos que a lo que se refiere Lispector está enfocado justamente al plano de los aspectos esquematizados que menciona este autor, ya que la descripción viva está siempre dirigida ante la concreción de la cosa a la vez que se presenta como una apertura dinámica a múltiples significados. A esto hay que remarcar que, aunque la multiplicidad de sentido está en el juego de relaciones que operan bajo el esquema, tampoco es posible apartarse de los otros estratos, ya que esta significación múltiple también está apoyada en los demás estratos, especialmente si consideramos a esta descripción desde su plano estético, el cual según Ingarden está relacionado con las objetividades representadas. Por lo mismo el sentido estético adquiere su concreción cuando hay una síntesis del sentido que permite aprehender tal conjunto de oraciones como una unidad, como ya hemos mostrado desde el carácter puramente intencional de la obra literaria. Con esto no nos referimos que la sensibilidad del lector ante una obra literaria aparezca hasta terminarla, pues eso supondría que el afecto es algo posterior a la lectura. En vez, lo que queremos mostrar es que la obra como proceso creativo mantiene una apertura con el escritor que permite su alteración, y que una vez constituida la obra esta apertura se cierra, siendo relevante únicamente lo que está contenido en la obra misma. Esto mismo puede leerse en la novela cuando ella escribe, «todavía no veo bien el hilo de la madeja de lo que te estoy escribiendo. Creo que nunca lo veré, pero admito la oscuridad donde refulgen los dos ojos de la pantera suave. La oscuridad es mi caldo de cultivo»⁷⁹.

⁷⁹ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 29% p. 33.

Por último, consideramos pertinente en este apartado traer a la discusión el papel del lenguaje en un sentido más amplio, como lo es la constitución de sentido en el mismo *cogito* desde un análisis descriptivo. Al respecto, argumentamos que el pensamiento esté compuesto por palabras refuerza la misma imposibilidad de abandonarlo, pues tanto el acto del habla como el pensamiento muestran que el sentido no es simplemente el conjunto de palabras usadas, en vez, se trata también de aquello que las circunscriben, del mundo que evidencian y de su relación ante una subjetividad que las emplea creativamente. Bajo esta perspectiva indicamos que puede plantearse en Lispector la formación de vivencias a través de palabras cuando estas mismas completan el sentido a partir de su expresión. Regresamos una vez más al pasaje en que la narradora menciona, «en el fondo, más allá del pensamiento, vivo de esas ideas, si es que son ideas. Son sensaciones que se transforman en ideas porque tengo que usar palabras. Usarlas incluso mentalmente. El pensamiento primario piensa con palabras»⁸⁰. Ahora bien, al respecto matizamos ciertas distinciones con las vivencias, pues en su sentido más amplio este acto comprende las situaciones cotidianas en las cuales el lenguaje cobra en sí un papel protagónico en la constitución de éstas. Del mismo modo distinguimos un sentido más estrecho que atañe a la vivencia estética del lenguaje, pues como hemos señalado con Ingarden en la obra literaria, ésta es posible a partir de la síntesis del conjunto de estratos que la componen.

Para dar mayor detalle respecto al papel del lenguaje y la implicación que hay en la designación de la vivencia es preciso ahondar en la síntesis pasiva como fundamento de los actos del juicio estético, sección que reservamos para la última parte de la investigación. Por el momento, en esta sección consideramos pertinente dedicar el siguiente párrafo a la profundización en el tema de los estratos de las objetividades representadas, para examinar el carácter problemático de

⁸⁰ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 96% p. 110.

la verdad en la literatura y lo que debe entenderse por esto, e igualmente ahondar en los motivos por los cuales argumentamos desde el pensamiento de Ingarden que este estrato es el punto focal de la obra literaria.

§5. Las objetividades representadas como constatación de lo estético

Como hemos mencionado anteriormente, Ingarden considera que el foco de lo estético se encuentra en las objetividades representadas, al igual que cualquier consideración respecto al campo de la verdad pues las objetividades representadas no suceden en el vacío. Por esto mismo afirmamos que la obra literaria es una relación intencional con el campo de sentido del objeto presentado. Así pues, Ingarden prefiere tematizar el problema de la verdad desde el carácter de ambigüedad en vez del término de irrealidad.

Para Ingarden «con el vocablo "realidad", en el sentido estricto de la palabra, se entiende una relación adecuada entre una *proposición judicativa* y un *conjunto de circunstancias objetivamente existente*, por medio de su contenido de sentido»⁸¹. El problema de la verdad en este caso no sólo se muestra como un problema sobre lo cierto en la obra literaria, sino también sobre la misma trascendencia de los objetos representados. Tomando en cuenta lo anterior mencionamos que el filósofo polaco distingue distintos tipos en que puede entenderse el término de verdad, en este caso: (1) como un conjunto de circunstancias objetivamente existente [proposiciones aseverativas], (2) como objetividad representada que está en función de la reproducción, (3) como consistencia objetiva⁸² y (4) como auto-presentación intuitiva⁸³.

Para Ingarden la verdad en su sentido cotidiano se encuentra más cercana al juicio de un conjunto de circunstancias objetivamente existentes, en tanto que es posible hallar una correlación entre este conjunto de circunstancias y alguna referencia externa. No obstante, esto es problemático

⁸¹ Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §52 p. 352.

⁸² Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §52 p. 352.

⁸³ Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §52 p. 356.

para la literatura debido al carácter puramente intencional de la oración, por lo que no es necesario que haya un paralelismo con el objeto extraliterario para ser verdadero. Así pues, la literatura es capaz de mostrar conjuntos de circunstancias que no son objetivamente existentes como objetividades, tales como una «madera de hierro» o un «círculo cuadrado»⁸⁴. Del segundo caso, explica en concreto, que tiene cabida en las obras literarias con alguna pretensión histórica en tanto se encuentre presente una relación intencional a reproducir. Sin embargo, sobre esto menciona el autor que el mismo acto de estetización impide un seguimiento exacto en las oraciones de aquello que representa. A su vez esto se asemeja al acto de la fantasía libre que comentamos con Husserl respecto a las licencias que se permite el autor en la descripción con pretensiones históricas. En el tercer punto, Ingarden menciona que sería imposible imponer un modelo único de consistencia como generalidad, ya que lo que puede considerarse como consistente en una obra también puede parecer injustificado o imposible en otra, e inclusive da el caso límite de las obras literarias que buscan deliberadamente lo inverosímil e imposible como parte del efecto estético que desean causar. Por último, Ingarden también se refiere a la verdad entendida como auto-presentación intuitiva de las «ideas»⁸⁵ o aquellos aspectos generales que son presentados desde una situación vital particular, tal como mostramos anteriormente con el ejemplo del león en el cuarto párrafo. Sobre esto menciona el autor que la certeza dada no se lleva a cabo como un acto cognoscitivo, sino justamente como una coloración afectiva que concibe a las relaciones presentadas en la obra literaria un aspecto esencial para la misma obra. Para ejemplificar mejor esto retomamos uno de los ejemplos que él mismo proporciona al respecto:

Si, por ejemplo, leemos en el periódico un informe policiaco de un acontecimiento que por su naturaleza es trágico, entonces la cualidad metafísica de lo trágico pertenece a la situación, pero el tono oficioso y el estilo del informe hacen posible que lo trágico sea manifestado. Al leerlo,

⁸⁴ Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §20 p. 147.

⁸⁵ Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §52 p. 355.

solamente podemos *pensar* que el acontecimiento reportado es verdaderamente trágico, pero no lo podremos ver si no podemos trascender el informe policiaco⁸⁶.

Nos referimos a la falsedad del informe policiaco en este sentido si nos ceñimos a su aspecto trágico ya que en este caso la obra carece de los elementos necesarios para mentar lo trágico de la situación. En cambio, nos menciona Ingarden, pensamos que el acontecimiento es trágico a partir de otros elementos, como comparar el suceso con experiencias similares o desde la propia imaginación del acontecimiento. En cambio, lo cierto de la obra literaria está orientada a mostrar estas cualidades metafísicas desde la misma obra, sin necesidad de recurrir a algo más allá de lo dado para su consideración. Lo mismo sucede con el ejemplo del león que hemos mencionado parágrafos atrás, ya que, si no se muestra en modo alguno en la descripción tal fastuosidad significa que nos encontramos presuponiendo este dato respecto al león. Por esto, el llenado intuitivo del león como un animal fastuoso se encuentra enraizado en la descripción de éste, como una síntesis de conjunto de oraciones que nos entregan como contorno esta cualidad del león que anteriormente en la oración aislada parecía velado. Tal situación respecto a la cualidad metafísica nos hace considerarla un elemento trascendente en tanto que son cualidades inherentes al propio mundo, no obstante, como menciona el autor, predisponer una cualidad metafísica a partir de elementos paratextuales empaña la autopresentación del objeto, pues en ese caso ya no se está considerando la obra en sí misma sino también elementos exteriores que son contingentes a esta. No dudamos que en algún modo el espectador sea afectado por las vivencias externas a la obra y que esto implique un cambio en el colorido de su recepción, sin embargo, a lo que nos referimos está en que la presentación de las cualidades del objeto no puede depender de un elemento trascendente a la obra para que el objeto se presente en el modo adecuado.

⁸⁶ Cfr. Ingarden, Roman. *La..., op. cit.* §50 p. 348.

Sobre este tema Ingarden matiza algunos aspectos relevantes, como el carácter existencial de la cualidad metafísica, así como también el modo de auto-revelación de estas. Respecto al carácter existencial de la cualidad metafísica el filósofo polaco afirma que ésta no tiene un modo real de existir en la obra literaria, por lo que es sólo un acto intencional al objeto. Enfatizamos esto ya que es equívoco considerar que la cualidad metafísica que se refiere el autor sea algo distinto al mundo, por lo mismo, como hemos mencionado con anterioridad, no hay cualidad metafísica que se encuentre ausente de su posibilidad de ser percibida⁸⁷. En todo caso, el papel del arte, y en específico de la literatura está en evidenciar tales cualidades desde situaciones claras y estéticas, en consecuencia, cabe preguntarse cómo es que éstas se revelan en la obra literaria.

Según Ingarden, las cualidades metafísicas se auto-revelan desde las situaciones presentadas como concretizaciones de lo que simboliza el objeto en lo simbolizado:

Las cualidades metafísicas manifestadas alcanzan su auto-revelación sobre la base de las situaciones representadas y aparecen como cualidades ya reveladas (esto es, en una concretización) en el mismo sentido precisamente como lo hace el mundo objetivo, son parte de la esencia de la función simbolizante, en la que: (1) lo que es simbolizado y lo que lo simboliza pertenecen a *distintos* mundos [...] (2) lo que *es* simbolizado es de hecho solamente "simbolizado" y no puede alcanzar autopresentación⁸⁸.

En otras palabras, esto se refiere al carácter situacional del objeto por expresar múltiples sentidos, en donde lo simbolizado es una concreción específica de sentido que es accesible al objeto. Esta concreción muestra una perspectiva del objeto que lo auto-revela en los límites de lo simbolizado, es decir que aquello del símbolo que no forma parte de esta concreción aparece solamente por vía negativa, como mancha de indeterminación.

Considerando lo anterior queda más clara la posición de la obra literaria respecto al mundo, puesto que constatamos el carácter intencional de la objetividad representada, sin embargo, con

⁸⁷ Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §49 p. 345.

⁸⁸ Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §51 p. 350.

esto no nos referimos que la descripción de la obra literaria pueda tomarse como un acto judicativo de tal objetividad. Por lo mismo el sentido de verdad que cabe hablar en cualquier obra literaria no está orientada a la explicación por medio de la reproducción, como menciona Ingarden. En este caso la verdad a la que nos referimos está fincada en el mismo carácter auto-presentativo de la obra literaria que es dejar entrever a partir de símbolos las cualidades metafísicas de los objetos.

Ahora bien, es preciso cuestionarse ¿en qué medida el concepto de cualidades metafísicas presentado por Ingarden se relaciona con la obra de Lispector? Aquí sorteamos dos caminos distintos para responder a tal interrogante. Un primer camino consiste en la identificación de las objetividades representadas en su obra y así proceder a las cualidades metafísicas a partir de estas. El segundo camino consiste en ir directamente ante las cualidades metafísicas expresadas como tal sin importar el tipo de objetividades representadas que tengan. Debido al interés metodológico de la investigación optamos por el segundo camino para privilegiar una unidad respecto a las cualidades metafísicas, aunque haya una pluralidad de objetividades representadas.

Para esto proponemos analizar el concepto de *it* mostrado en la novela de *Agua viva* como una expresión de la cualidad metafísica descrita por Ingarden. En la novela se lee al respecto del acto de amamantar, «se habla de la subida de la leche. ¿Cómo? No ganamos nada con explicarlo porque la explicación exige otra explicación que exigiría otra explicación y que se abriría otra vez al misterio. Pero sé cosas *it* sobre amamantar niños»⁸⁹. En este caso la objetividad representada se trata de la actividad inflamatoria de la mama, en la cual las glándulas mamarias empiezan a almacenar leche. Hay una objetividad representada expresada simplemente como la subida de la leche, no obstante, el afán por la narradora no se encuentra en conceptualizar aquello que aparece en este acto. A primera vista esta constatación del aparecer descrito por la narradora nos deja en el

⁸⁹ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 33% p. 37.

mismo lugar que su comienzo, aunque si analizamos esta afirmación a la luz de la fenomenología comprobamos que no es así.

En nuestra consideración la narradora devela la subida de la leche justamente como un fenómeno al cual las explicaciones le sobran, no porque estas se encuentren bajo una equivocación, sino por ser insuficientes en la expresión fundamental del acto. Evidentemente algo se gana con la explicación científica, por poner un ejemplo, respecto a la subida de la leche, sin embargo, nada cambia si nos referimos sobre su expresión fundamental. Lispector no recurre a una explicación particular sobre este acto porque no se refiere a este acto en tanto ente, sino en tanto aquello que subyace sobre cualquier tipo de expresión enunciable. Así pues, por contradictorio que parezca la evasión de la narradora de dar una explicación al respecto en este plano es más preciso que la explicación que remite al ente de la subida de leche.

Además de lo que hemos mencionado esta cita nos clarifica un elemento más del concepto de *it*, pues la narradora concluye con una indicación interesante, en tanto lo *it* puede ser entendido, aunque no explicado. En este caso consideramos que el tipo de entendimiento al que se refiere la narradora no corresponde al plano técnico, sino a su plano experiencial. Realizamos esta distinción en tanto que consideramos que la posibilidad de la explicación radica justamente en la disposición que el conocimiento es predicado, teniendo eso en cuenta afirmamos entonces que la parte *it* que es aprehendida radica justamente en la experiencia, ya que, puesto en palabras remite en vez a su explicación. Por lo mismo, lo aprehendido de lo *it* consiste justamente en el hecho de su aparecer y sus implicaciones a partir de tal aparecer. Asimismo, es importante atender el carácter «impersonal que es el «it»: yo tengo lo impersonal dentro de mí y no es corrupto y putrescible por lo personal que a veces me encharca; pero me seco al sol y soy un impersonal de semilla dura y

germinativa»⁹⁰. Debido a este carácter impersonal que menciona la narradora es que nos remitimos al entendimiento de lo *it* como experiencia y no como vivencia, pues con este concepto la narradora no se refiere a aquellos matices que suceden entre cada aparecer, sino al énfasis se encuentra en el aparecer en sí. Remarcamos esta distinción porque es relevante para la misma novela, ya que paginas atrás escribe: «a la duración de mi existencia le doy un significado oculto que me sobrepasa. Soy un ser concomitante: reúno en mí el tiempo pasado, el presente y el futuro, el tiempo que late en el tic-tac de los relojes»⁹¹. A partir de esta cita realizamos algunas distinciones interesantes para la fenomenología, pues según lo anterior al ser le corresponde la concomitancia, mientras que a lo *it* la permanencia. El ser está permeado por el tiempo, y se encuentra relacionado con una subjetividad, «en ese terreno del se es soy puro éxtasis cristalino. Se es. Me soy. Tú te eres»⁹². Por eso mientras que lo *it* es aquello impersonal que se presenta como apertura o semilla a germinar el *me soy* implica la síntesis temporal que realiza la conciencia, por lo que no puede evitarse el polo reflexivo.

No encuentro respuesta, soy. Es sólo esto lo que me viene de la vida. Pero ¿qué soy?; la respuesta es sólo: soy qué. Aunque a veces grite: ¡¡no quiero seguir siendo yo!! Pero me pego a mí e inextricablemente se forma una textura de vida⁹³.

La ontología implícita de *Agua viva* itera entre la expresión impersonal como *it* a la inextricable presencia del me soy y no deja alternativa a la consideración del no ser. Este aspecto no es algo azaroso porque lo que desarrolla Lispector generalmente está dirigido a casos límites de la presentación, por lo que la obra gravita en problematizar aspectos de la vida cotidiana como el lenguaje y el tiempo. *Agua viva* añade a esta base temática lo impersonal porque permite tematizar

⁹⁰ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 31% p. 36.

⁹¹ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 22% p. 26.

⁹² Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 29% p. 34.

⁹³ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 22% p. 25.

en la narración la diferencia entre designación lingüística y experiencia, por lo que guarda una coherencia con la dirección narrativa de la novela. Esta ontología implícita contrastará a su vez con *La pasión según G.H.*, obra en que la autora explora en vez la nada. Con esta mención pensamos que es relevante contrastar lo que hemos mencionado respecto a las objetividades representadas y cualidades metafísicas con *La pasión según G.H.* novela en la cual analizaremos principalmente el concepto de la náusea en tanto vivencia.

§6. Vivenciar la náusea: Bifurcaciones de la propuesta sartriana

Para situar mejor al lector mencionamos que *La pasión según G.H.* a comparación de *Agua viva* remite más a una estructura argumental clásica, no obstante, queremos remarcar que es una novela con muy poca acción y en este caso la base narrativa simplemente es una preparación preliminar para presentar la situación deseada ya que se prescinde de esta una vez que se introduce el contexto. En esta novela Lispector describe la vida de una mujer de mediana edad con las iniciales G.H. quien decide ordenar el cuarto de la trabajadora doméstica un día después de su partida. A manera de prevención la narradora desconecta el teléfono fijo de su casa para no ser interrumpida en esta labor, ya que quiere tener todo el día para lo que ella prevé como una tarea ardua. Una vez que está en la habitación G.H. se da cuenta que ésta ya está bastante ordenada y no necesita realmente de tanta limpieza como lo esperaba. Esta limpieza superficial es interrumpida al momento en que la narradora abre el armario y ve que en su interior se encuentra una cucaracha de gran tamaño, en este punto la diégesis se interrumpe y predomina un estilo similar al de *Agua viva*. Con esta aclaración en mente queremos contrastar lo impersonal del *it* en tanto vivencia con la materia prima que revela la náusea ante la cucaracha:

Cómo llamar de otro modo a aquella cosa horrible y cruda, materia prima y plasma seco, que estaba allí, mientras yo retrocedía hacia dentro de mí con una náusea seca, yo cayendo siglos y siglos dentro de un lodo, era lodo, y ni siquiera lodo ya seco, sino lodo aún húmedo y aún vivo, era un lodo donde se revolvían con lentitud insoportable las raíces de mi identidad⁹⁴.

Al respecto de este tema queremos remarcar hasta qué punto las descripciones de lo *it* con la náusea se contraponen, pues mientras que para narradora de *Agua viva* menciona, «yo tengo lo impersonal

⁹⁴ Lispector, Clarice. *La pasión según G.H.* 32% p. 49.

dentro de mí y no es corrupto y putrescible por lo personal que a veces me encharca»⁹⁵, para G.H. lo vivo es justamente el lodo y no la semilla lo que sustenta. *It* es un concepto que se dirige ante lo impersonal, mientras que la materia cruda de la que habla la náusea es también en primera instancia una sensación corporal. Al respecto pensamos que la fenomenología puede responder por qué es así en un caso mientras no lo es en el otro. Pensamos que en *Agua viva* el cuerpo no tiene un papel relevante porque lo *it* carece del polo subjetivo que aparece en la misma obra bajo el término de *me soy*. No obstante, consideramos que no es que haya una negación radical en lo *it* de toda corporalidad, sino simplemente de sus elementos subjetivos, «"X" no es ni bueno ni malo. Siempre es independiente. Pero sólo le sucede a lo que tiene cuerpo. Aunque sea inmaterial necesita de nuestro cuerpo y del cuerpo de la cosa. Hay objetos que son este misterio total del "X"»⁹⁶. Lo que queda del cuerpo en *Agua viva* es pues sólo su contorno en tanto que son irrelevantes sus elementos subjetivos y lo único necesario para este plano está simplemente en la apertura física sin importar las condiciones particulares que se tengan. En contraposición, la náusea de G.H. tiene su fundamento como sensación vivida por G.H.

Una posible caída en aquella habitación de silencio me contrajo el cuerpo en una náusea profunda —tropezar había hecho de mi intento de huida un acto ya en sí fallido [...] No es que estuviese presa, pero estaba localizada. Tan localizada como si allí me tuviesen sujeta con el simple y único gesto de señalarme con el dedo, señalarme a mí y a un lugar.⁹⁷

Mencionamos que son aproximaciones contrapuestas porque la náusea para G.H antes de ser una abstracción es una sensación que vive en carne propia en donde su experimentación sucede como un cambio radical en la vida de la narradora. Es partir de este conjunto de sensaciones que la narradora conceptualiza la náusea en su aparecer, pues su idea de náusea no es otra cosa que la

⁹⁵ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 31% p. 36.

⁹⁶ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 84% p. 95. Realizamos un cambio de comillas para evitar confusión con el inicio y final de la cita textual.

⁹⁷ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 28% p. 43.

síntesis de lo más elemental respecto a lo percibido de la náusea. En este sentido también apuntamos que la obra sigue una estructura artística más convencional en tanto que la obra se apoya en esta tensión dramática entre la vida previa a la náusea y la situación de la protagonista al vivenciar la náusea. A la luz de esta anotación recordamos al lector el inicio de la obra: «estoy buscando, estoy buscando. Intento comprender. Intento dar a alguien lo que he vivido y no sé a quién, pero no quiero quedarme con lo que he vivido. No sé qué hacer con ello, tengo miedo de esa desorganización profunda»⁹⁸. A esto aclaramos que, en su sentido literario, la implementación de la analepsis genera una expectativa ante el lector por saber qué es aquello que la protagonista ha vivido, no obstante, esta confesión también es relevante en su sentido fenomenológico porque da cuenta del reconocimiento de la narradora ante una situación disruptiva que le impide seguir el día en su sentido cotidiano. Desde este modo la novela es el desarrollo descriptivo del sentir de la narradora, que responde tanto a un carácter estético como obra artística, al igual de tener una dirección ante la descripción de las sensaciones de G.H.

Es preciso valor para aventurarme en el intento de dar forma a lo que siento. Es como si tuviese una moneda y no supiese para qué país vale. Será preciso valor para hacer lo que voy a hacer: decir. Y arriesgarme a la gran sorpresa que sentiré ante la pobreza de lo ya dicho. Lo diré como pueda, y tendré que añadir: ¡no es eso, no es eso!⁹⁹

Por este motivo, aunque la obra no explica desde su descripción lo que se encuentra más allá del límite no por eso consideramos que por ello sea una obra que fracase en su cometido. Pese a esto surge la duda ¿qué alcance puede tener la tematización de un tema que intenta sortear un límite infranqueable? Esto nos orilla a considerar la posibilidad misma de enunciar la validez de un límite provisional frente a uno absoluto. Por lo mismo frente al límite infranqueable queda tal como menciona Ingarden la objetividad representada, la cual en su sentido estético pensamos que sí

⁹⁸ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 8% p. 13.

⁹⁹ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 12% p. 19.

sobrepasa esta limitación temática. Desarrollar en la literatura los casos límites del mundo tiene sentido no porque el escritor agote con sus palabras aquello que busca transmitir, en cambio lo que hace el artista tiene sentido cuando logra retratar a manera de límite provisional aquello que se proponía como algo problemático de capturar antes de la obra misma. La literatura logra tematizar lo inefable porque da cuenta a la vez de su ambigüedad, es decir, reconoce que la expresión altera el límite sin que ello signifique su disolución.

Poseo a medida que designo; y este es el esplendor de tener un lenguaje. Pero poseo mucho más en la medida que no consigo designar. La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla, y como no la encuentro. Pero del buscar y no del hallar nace lo que yo no conocía, y que instantáneamente reconozco. 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 logró¹⁰⁰.

Por eso la alteración del límite de la que hablamos es constatable en la literatura en dos planos distintos, uno lingüístico y otro temático. Respecto al segundo campo, mencionamos que éste afecta al caso límite en tanto lo dota de una historia, de una tradición que revela el esfuerzo que toma asir la descripción adecuada. Este acto lleva a su vez encadenado un cambio más radical, tal como lo es la alteración de su materialidad. Con el término de materialidad en relación con la literatura nos referimos al uso del lenguaje, siendo este el elemento más fundamental del que se compone una obra literaria. Al respecto mencionamos que la alteración de este plano tiene una doble importancia, una primera con la obra misma y una segunda como apertura a nuevas posibilidades de escritura. Lo mismo comenta G.H. tras escribir, «y es inútil procurar acortar camino y querer comenzar, sabiendo ya que la voz dice poco, comenzando ya por ser impersonal. Pues existe la trayectoria, y la trayectoria no es solo un modo de ir. La trayectoria somos nosotros

¹⁰⁰ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 96% p. 150.

mismos»¹⁰¹. En consecuencia, Dudamos de la posibilidad de tematización de *Don Quijote de la Mancha* antes de su escritura pues esto supondría que la pluma de Cervantes sería sólo una confirmación de la posibilidad de uso del lenguaje para componer tal obra. Por eso, pensamos en vez que la expresión artística no está preconcebida y que por lo tanto no existe una escritura kafkiana antes de Kafka, ni una escritura clariciana antes de Clarice Lispector, lo que significa en cierto sentido una superación de los límites del lenguaje respecto a su modo de expresión. Consideramos lo mismo respecto a la relación de un estilo con una corriente concreta, como sucede en este caso con el antecedente de la obra de Sartre, pues él no agota los vínculos a establecer entre literatura y fenomenología, así también lo muestra la entrevista de 1976 en el *Museu da Imagem e do Som*:

Affonso Romano de Sant'Anna (ARS): Todavía hablando de ese libro [*La manzana en la oscuridad*], ¿hiciste lecturas o tuviste influencia de los existencialistas?

Clarice Lispector (CL): No, ninguna. Es más, mi náusea [sic] es diferente de la náusea de Sartre. Mi náusea es verdaderamente sentida porque cuando era pequeña no soportaba la leche y casi vomitaba cuando tenía que beberla. Me echaban gotas de limón en la boca. es decir, yo sé qué es la náusea en todo el cuerpo, en toda el alma. No es sartriana.

ARS: Eso no quiere decir que no hayas leído a Sartre.

CL: Sólo leí a Sartre, sólo oí hablar de Sartre en la época de *O Lustre*, en Belém do Pará.

ARS: ¿Sartre ya era popular en Belém do Pará? Lo digo porque Benedito Nunes es de allí.

CL: Tuve un profesor de literatura que buscaba libros de Europa y no de Rio. Era Francisco Paulo Mendes, del mismo grupo de Benedito Nunes¹⁰².

Situamos por tanto una recepción de Lispector en relación a la obra de Sartre alrededor de su segunda obra de 1946, titulada *La lámpara*, también traducida en español como *La araña*. Aquí hacemos notar que la novela que se refiere esta entrevista de 1976 y a quien Affonso Romano relaciona con el existencialismo es *La manzana en la oscuridad* (1961) y no *La Pasión según G.H.* (1964), lo cual pensamos que se debe a una lectura de esta novela desde otras aproximaciones teóricas, tal como hemos mencionado en el principio de esta investigación. Como excepción a esto

¹⁰¹ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 96% p. 150.

¹⁰² Lispector, Clarice, Et al. "Declaraciones...", *op. cit.* p.52. Los paréntesis son propios.

se encuentran los ensayos de Benedito Nunes, quien al ser el traductor de las obras de Heidegger al portugués encontró elementos en común entre ambos autores.

Ante todo, consideramos importante para la investigación que Lispector no haya sentido portavoz de la náusea de Sartre, pues para ese momento ya se encontraban estudios que analizaban las semejanzas y distinciones entre ambas náuseas, faltando entonces sólo la perspectiva de la autora sobre este tema. El análisis más relevante justamente proviene de la pluma de Nunes, quien escribe en 1966 en su ensayo *A Náusea*:

Cualquiera que sea la posición filosófica de la escritora, el hecho es que la concepción del mundo de Clarice Lispector tiene notables afinidades con la filosofía de la existencia, como lo revela, para dar un solo ejemplo, dentro de los límites de este ensayo, la experiencia de la náusea, que aparece en los cuentos y novelas de la autora.¹⁰³

Nunes menciona una afinidad de la autora con una filosofía que asume por tema la existencia, en donde la literatura tiene por motivo ontológico describir el mundo en su complejidad y profundidad. El arte «cuando se consume a través del lenguaje, como la creación literaria, el juego estético puede convertirse en diálogo con el Ser»¹⁰⁴. Así pues, el arte que tiene como tema la existencia no le basta únicamente con vivir, sino que además ansía aprehender por medio de la expresión aquello que aparece en la vivencia. «El ser que hemos conquistado no es el que nuestro deseo tiende, sino el que la expresión captura y construye, y que es en cualquier caso una realidad provisional cambiante que ofrecemos a los demás y a nosotros mismos»¹⁰⁵. La literatura como diálogo con el ser no puede optar por una expresión idéntica respecto a un mismo tema porque su tematización parte justamente de un carácter relacional subjetivo pese a que el lenguaje remite en principio a una comunidad lingüística. Con esto nos referimos que no es que Lispector y Sartre hablen de náuseas distintas, sino que el uso que hacen de la náusea es lo que los distingue.

¹⁰³ Nunes, Benedito. *O mundo imaginário de clarice lispector*. p. 94.

¹⁰⁴ Nunes, Benedito. *O dorso do tigre*. p. 130.

¹⁰⁵ Nunes, Benedito. *O dorso...*, *op. cit.* p. 133.

A partir de esta experiencia, Jean-Paul Sartre dio a sus personajes una libertad fundamental. Justamente porque la náusea revela lo Absurdo, es necesario crear el significado que la existencia no tiene. Este sentido, que deriva única y exclusivamente de la libertad, y es sostenido por nuestros actos, se impone a pesar de la náusea y contra el absurdo. Para Clarice Lispector la náusea se apodera de la libertad y la destruye. Es un estado excepcional y fugaz que, para el novelista, se convierte en una forma de acceso a la existencia inmemorial del Ser sin nombre¹⁰⁶.

Esta destrucción lleva a la protagonista a la vivencia de un estado fugaz que se sale de cualquier naturalidad. La náusea, por tanto, en Lispector es una sensación pasajera que pone en evidencia la «materia prima»¹⁰⁷, aquello que fundamenta el estado reflexivo. Así pues, aunque pueda haber ciertas semejanzas con la obra de Sartre, pensamos que sería incorrecto afirmar que la obra de Lispector ya se encuentra contenida en la obra de él. Esto nos da ya algunas pautas para contrastar ambas obras, ya que encontramos en la obra de la autora el tratamiento de la náusea desde una óptica que no había sido considerada por Sartre. No obstante, para responder desde un modo fenomenológico debemos de apegarnos a lo que aparece en el texto. Así pues, la narradora continúa: «Toda comprensión intensa es finalmente la revelación de una profunda incompreensión [...] Cualquier entender mío nunca estará a la altura de esa comprensión, ya que solamente vivir es la altura a la que puedo llegar, mi único nivel es vivir»¹⁰⁸. Aquí obtenemos más detalle del sentido en que la revelación es incomprensible, pues si de lo que se trata la comprensión está en llegar al mismo nivel que el vivir debemos encausar esta meditación no sólo a su plano activo, sino también a aquello que se encuentra como sedimento que incita su tematización.

Aquí coincide con la náusea en Sartre, en tanto que en su novela leemos, «Entonces ¿esto, esta enceguecedora evidencia es la Náusea? ¡Si me habré roto la cabeza! ¡Si habré escrito! Ahora

¹⁰⁶ Nunes, Benedito. *O mundo...*, *op. cit.* p. 101.

¹⁰⁷ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 32% p. 49.

¹⁰⁸ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 10% p. 16.

sé: existo —el mundo existe— y sé que, el mundo existe. Eso es todo»¹⁰⁹. La náusea en Sartre y en Lispector, según consideramos, es efecto de que la conciencia exista en el mundo y a la vez reconozca esta interrelación. Sin embargo, es preciso mencionar en este asunto la importancia de Sartre al respecto de la libertad, pues «La existencia no es algo que se deja pensar de lejos: es preciso que nos invada bruscamente, que se detenga sobre nosotros, que pese sobre nuestro corazón como una gran bestia inmóvil; si no, no hay absolutamente nada»¹¹⁰. La existencia en Sartre se revela desde la libertad,

Pero ningún ser necesario puede explicar la existencia; la contingencia no es una máscara, una apariencia que puede disiparse; es lo absoluto, en consecuencia la gratuidad perfecta. Todo es gratuito: este jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando uno llega a comprenderlo, se le revuelve el estómago y todo empieza a flotar¹¹¹.

En Sartre la náusea física sucede como un efecto del reconocimiento de la contingencia en su sentido radical, pues al ser una condición absoluta no hay otra respuesta que la de estar condenado a la creación del sentido ante aquello que es contingente. Ello nos hace considerar a la náusea como una actitud afectiva del narrador ante la responsabilidad de estar implicado en la creación del sentido respecto a la vida, ya que «la existencia no es algo que se deja pensar de lejos: es preciso que nos invada bruscamente, que se detenga sobre nosotros, que pese sobre nuestro corazón como una gran bestia inmóvil; si no, no hay absolutamente nada»¹¹². Que la existencia no se pueda pensar de lejos obliga justamente que el pensamiento crítico sobre la existencia se reconozca a sí mismo como una postura ante una contingencia absoluta. Roquentín siente náusea porque después de todo concibe que tiene una responsabilidad de hacer algo con su vida, y esto implica de una u otra manera que se encuentra en la capacidad de elegir el sentido que quiere para

¹⁰⁹ Sartre, Jean Paul. *La nausea*. p.101-102.

¹¹⁰ Sartre, Jean Paul. *La..., op. cit.* p. 109

¹¹¹ Sartre, Jean Paul. *La..., op. cit.* p. 109.

¹¹² Sartre, Jean Paul. *La..., op. cit.* p. 109.

su vida. Con esto no buscamos contradecir el sentido radical que tiene la libertad en la obra, aunque sí al menos anotar que la libertad tampoco queda exenta de estar mediada por las circunstancias personales.

En *G.H.*, la náusea física dirige a quien adolece al vómito, sustancia que a su vez se refiere a los fluidos internos. «Tanto, que yo veía únicamente y con precisión el vómito blanco de su cuerpo [el de la cucaracha]: solo veía hechos y cosas. Sabía que estaba en lo irreductible, pese a que ignorase qué era lo irreductible»¹¹³. Esta sustancia no tiene por irreductible la contingencia que menciona Sartre, es más bien irreductible porque aquello que es el vómito blanco-materia viva posibilita la vida y su necesidad radica en un sentido vital. Para G.H la náusea remite primero al asombro de la misma existencia inclusive antes de preguntarse la modalización de esta.

Estoy de nuevo en marcha hacia la más primaria vida divina, estoy en marcha hacia un infierno de vida cruda. No me dejes ver, porque estoy a punto de ver el núcleo de la vida; y, a través de la cucaracha que incluso ahora vuelto a ver, a través de esa muestra de tranquilo horror vivo¹¹⁴.

Para G.H, ese tranquilo horror consiste en enfrentarse con aquello que sustenta la vida desde su presentación fisiológica, y que a su vez implica también el plano conceptual al referirse no sólo a lo vivo que se muestra respecto al ente en concreto, sino también a lo vivo en tanto núcleo de lo vivo. Si seguimos esta base argumentativa lo que nos revela la cucaracha como fenómeno no está en que esta sea evidencia única de la náusea, aunque sí resaltamos cierta facilidad en su aparecer. No obstante, pensamos que la náusea descrita por la narradora está igual de presente en el quirófano, así como en el sacrificio de animales, aunque estos casos tienen la inconveniencia de que no suceden de manera orgánica, pues no ocurren de improvisto y con la misma inmediatez que el encuentro con una cucaracha. Por lo mismo, la náusea tal como se presenta en la novela responde

¹¹³ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 52% p. 81. La nota en corchetes es propia.

¹¹⁴ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 33% p. 51.

a la constatación de la materia como elemento que presenta lo vivo desde una cotidianidad que es detenida abruptamente por la náusea de estar ante lo vivo en su estado crudo.

En ese sentido Lispector coincide con la afirmación de Sartre en que la existencia no puede pensarse desde lejos, de ahí que se sienta una sensación física tan aguda como la náusea, sin embargo, para G.H esta sensación no tiene una connotación negativa, ya que «lo que siento ahora es alegría. A través de la cucaracha viva estoy comprendiendo que también yo soy lo que está vivo»¹¹⁵. El título de la obra se refiere justamente a la intensidad del reconocimiento de la vida propia a través del contacto de la vida de otro. «He visto, y me ha asustado la verdad desnuda de un mundo cuyo mayor horror es que está tan vivo [...] mi peor descubrimiento es que estoy tan viva como él»¹¹⁶. En suma, la náusea que describe G.H tiene por objeto intencional la aprehensión de la vida en su estado neutro como algo que sobrepasa lo humano. «Lo neutro es inexplicable y está vivo, intenta comprenderme: tal como el protoplasma y el semen y la proteína son de un neutro vivo»¹¹⁷. Este acercamiento que se presenta problemático en tanto que habría que cuestionarse si es posible la tematización de la vida sin *humanizarla* en su conceptualización. Para clarificar esta interrogante debemos profundizar en la revisión de la síntesis pasiva en Husserl, para así responder cómo se constituye lo sensible desde la fenomenología. Con tal análisis deseamos ahondar en el fenómeno del afecto y cómo éste se encuentra vinculado con lo sensible desde el polo pre-reflexivo y así responder en qué sentido la sensibilidad se encuentra en un plano más originario que el entendimiento.

¹¹⁵ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 94% p. 147.

¹¹⁶ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 20% p. 20.

¹¹⁷ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 56% p. 87.

TERCERA PARTE: ANÁLISIS GENÉTICO

§7. Hacia una explicitación de la fenomenología genética en Lispector

En el año de 1921 Husserl encuentra la necesidad de explicitar dos distintas vías del método fenomenológico. El primero, como hemos mencionado, corresponde al método estático, este consiste en el aparecer del objeto ante la conciencia en tanto que da cuenta de las estructuras esenciales del objeto intencional a partir de su descripción¹¹⁸. En otras palabras, este análisis estático describe las características noéticas del acto intencional en los límites que el objeto se da ante la conciencia. Sin embargo, el propio Husserl encontró este método limitado para los análisis respectivos a explicar los elementos preconstitutivos del objeto. Para tematizar a estos desarrolló un segundo método, el cual consiste en la explicación de la génesis entre el polo activo y el polo pasivo de la experiencia en tanto que esta distinción permite comprender el movimiento temporal a partir de la identificación de los sedimentos que fundamentan estos actos conscientes. En otras palabras, el método genético analiza la constitución primordial desde la experiencia pasiva, por lo cual hay un énfasis especial en el tiempo como un elemento que forma a la conciencia a partir del juego entre aquello que queda opacado desde su modo temporal, de aquello que queda transparente ante la conciencia¹¹⁹. El problema del tiempo se torna un aspecto central dentro de estos análisis, ya que es fundamental para explicar la constitución del objeto para la conciencia a partir de su posibilidad de recuerdo, así como también para la explicación del acto de la expectación.

¹¹⁸ Cfr. Steinbock, Anthony. En: Husserl, Edmund. *Analyses concerning passive and active synthesis lectures on transcendental logic*. p. XXX.

¹¹⁹ Cfr. Steinbock, Anthony. *Analyses...*, *op. cit.* p. XXXIII.

Husserl realiza este análisis de la esfera de la pasividad para dar una explicación del conocimiento del juicio, así como del pensamiento como acto determinativo o predicativo del objeto, e inclusive en su sentido más amplio también efectúa esta investigación para explicar la manera en que la normatividad establece un horizonte de sentido que nos permite distinguir lo cotidiano de lo desconocido¹²⁰.

Husserl entiende por pasividad la esfera de efectuaciones previas del *ego* que constituyen el sentido a partir de asociaciones que se hacen desde un nivel preconscious. Por lo mismo la pasividad en Husserl es distinta a la pasividad presentada por Kant en su *Crítica de la razón pura*, ya que esta no se encuentra subordinada al entendimiento, ni tampoco es una especie de contenedor que es llenado por datos sensibles¹²¹. Si bien para Husserl es acertado establecer una relación entre la síntesis pasiva y el entendimiento, también menciona que es poco adecuado restringir únicamente tal campo a una cuestión epistémica sin considerar sus implicaciones estéticas. Con este término se dirige tanto al sentido griego de *aesthesis*, así como el carácter kinestésico de la experiencia. Adelantamos por lo mismo que el sentido estético no se limita a lo artístico, pues Husserl no se refiere únicamente a las experiencias relacionadas a las obras de arte, sino a las experiencias en general.

Por esto la pasividad es aquello que no puede encontrar su fundamento último en el plano reflexivo, es decir, aquello que corresponde a un plano que predispone (*Vorgegebenheit*) a los componentes en donde se fundan los hábitos, juicios, reflexiones o enunciaciones respectivas a un objeto. Para el análisis genético esto implica que el objeto se da como un aliciente que nos dirige ante su estructura básica, inclusive antes de que se exhiba ésta de manera objetiva y se constituya desde el *ego* activo. Consideramos que para nuestra labor es relevante tematizar dicho plano, ya

¹²⁰ Cfr. Steinbock, Anthony. *Analyses...*, *op. cit.* p. XXIII.

¹²¹ Husserl, Edmund. *Analyses...*, *op. cit.* p. 410.

que nos permitirá ahondar en la relación entre la percepción y la experiencia estética en la obra de Lispector.

Respecto a esto, Husserl se pregunta por las regularidades fundamentales con las cuales el sentido se constituye a través de la síntesis pasiva de la asociación, para así tematizar cómo algo se nos presenta desde su ser en sí mismo a nosotros como *en sí mismo*. Por lo tanto, esta pregunta busca desentramar los elementos que permiten fundamentar una intersubjetividad respecto a los objetos intencionales. Para investigar esta unidad particular y concreta del objeto como en sí mismo, Husserl considera necesario tomar en cuenta aquellos aspectos que preconstituyen al objeto, como lo es el afecto, la asociación, la motivación, hasta llegar a la atención. No obstante, remarcamos que la intencionalidad en Husserl no es una estructura de una sola vía, pues de ser así el objeto quedaría siempre subsumido a al dato de la conciencia, en cambio lo que propone la fenomenología está en que el objeto cuenta con su propia densidad, como alteridad que es éste, lo cual se nota al retenerse a sí mismo. Por lo tanto, la intencionalidad sucede a manera de dueto entre la conciencia y la parte de lo que nos es dado del objeto. En consecuencia, Husserl distingue apariciones que son más favorables que otras en relación con lo óptimo, como aquella aparición que muestra en su máxima riqueza al objeto¹²².

Situamos el análisis temporal desde esta aproximación genética para diferenciar lo que consideramos por una parte el tiempo objetivo de su vivencia estética, para esta labor nos apoyaremos en el §26 de la obra *Arte y Fenómeno*. Así pues, coincidimos con que un análisis genético del tiempo tiene por fundamento cuestionarse acerca de su constitución, además de la posibilidad misma de la correlación intencional. En este sentido el problema no sólo atañe al cuestionamiento del paso prereflexivo a uno reflexivo, sino que también concierne a su mismo

¹²² Cfr. Husserl, Edmund. *Analyses...*, *op. cit.* p. 61.

devenir entre lo que ha sido y la expectativa como tematización del horizonte temporal¹²³. Aquí trataremos esta interrogante en relación con dos temas, como lo es el intratiempo de la obra literaria, así como su relación con la experiencia estética, para esto nos adentraremos en *La pasión según G.H.*

¹²³ Cfr. Chávez, Román. *Arte...*, *op. cit.* p. 261.

§8. El tiempo: El obrar de la obra literaria y la experiencia estética

Tomando en consideración lo anterior debemos preguntarnos ¿Qué elementos que aparecen en las dos obras seleccionadas tienen una relación con el análisis genético a la vez de tener un papel capital en la narración? Por lo mismo, pensamos que el primer tema a analizar debe ser el tiempo como un interés compartido entre la fenomenología genética y la obra de Lispector, sin dejar de lado también sus implicaciones estéticas para la literatura en general.

Para Husserl, la conciencia interna del tiempo tiene una función capital para el carácter activo de la conciencia en tanto que esta sólo es posible a partir de la unificación de los datos sensibles como una identidad que interrelaciona las sensaciones en una operación conjunta.

De igual manera, también los datos sensibles, a los que podemos dirigir nuestra mirada en cualquier instante como al estrato abstracto de las cosas concretas, son ya productos de una síntesis constitutiva, que en cuanto nivel más bajo presupone las operaciones de la síntesis en la conciencia interna del tiempo. Son operaciones ínfimas, que necesariamente ponen en conexión a todas las demás. La conciencia del tiempo representa la sede originaria de la constitución de la unidad de identidad en general. Pero es sólo una conciencia que establece una forma general. La constitución del tiempo sólo logra establecer una forma universal de orden de la sucesión y una forma de la coexistencia de todos los datos inmanentes¹²⁴.

Por este motivo las implicaciones respecto al tiempo no son menores, ya que de lo que se trata justamente está en aprehender la gestación de la conciencia desde su fundamento pre-reflexivo. En la obra de Lispector, el concepto de tiempo envuelve la complicación del entendimiento del tiempo como acto subjetivo sin el cual es imposible tematizar lo experimentado, a la vez de que éste, en tanto unidad de medición, cuenta con una autonomía que se resiste a su alteración desde el mero carácter volitivo.

¹²⁴ Husserl, Edmund. *Experiencia...*, op. cit. p. 79.

Por lo mismo, aunque la conciencia se fundamenta desde el aspecto temporal el tiempo no puede reducirse a un carácter psicológico, ya que como menciona la fenomenología también hay un sentido objetivo del tiempo que atañe a las vivencias en tanto que «las objetividades entendidas en ellas como de verdad existentes, son entendidas también como objetividades que se dan objetiva y simultáneamente en su durar»¹²⁵. Esto significa, por ejemplo, que el tiempo no es un fenómeno que se experimenta sólo para uno mismo, sino que su percepción como duración está abierta a ser experimentada de manera simultánea por los demás seres vivientes que tengan el mismo objeto intencional.

Iniciamos con *La pasión según G.H.* y para ello hay que retomar el inicio de la novela: «Intento dar a alguien lo que he vivido y no sé a quién, pero no quiero quedarme con lo que he vivido. No sé qué hacer con ello, tengo miedo de esa desorganización profunda. Desconfío de lo que me ocurrió»¹²⁶. Estas palabras advierten de un extrañamiento que surge como *metabolé* (*μεταβολή*) de una mirada natural a otra distinta, este cambio como menciona la narradora sucede como una desorganización de su vivencia cotidiana del mundo. La narradora continúa, «si me confirmo y me considero verdadera, estaré perdida, porque no sabría dónde encajar mi nuevo modo de ser; si avanzase en mis visiones fragmentarias, el mundo entero tendría que transformarse para que ocupase yo un lugar en él»¹²⁷. Confirmarse en esta nueva mirada implica desencajar todos los supuestos previos y por tanto una transformación completa de la relación hacia el mundo, o por lo menos la puesta entre paréntesis de todo aquello que no está dado desde el acto intencional. Sobre esto advierte, «sé que habré de andarme con cuidado para no utilizar subrepticamente una nueva tercera pierna que me brota tan fácilmente como el capín, y para no llamar a esa pierna protectora

¹²⁵ Husserl, Edmund. *Experiencia...*, *op. cit.* p. 174.

¹²⁶ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 8% p. 13.

¹²⁷ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 8% p. 14.

“una verdad”»¹²⁸. Esto indica una posibilidad de la protagonista de un regreso a la mirada natural y la facilidad de volver a supuestos que nos permiten vivir como seres humanos en la cotidianidad.

El inicio que presenta G.H. en la novela, como mencionamos desde el párrafo 6, es una analepsis que utiliza la narradora para situar al lector en la situación en que se encuentra. Remarcamos que como recurso la analepsis no sólo sirve aquí sólo como un recurso literario para formar tensión dramática en la expectativa por clarificar qué ha causado en la narradora tal estado de alteración, pues también en tanto recuerdo la analepsis *organiza* un estado de desorganización. En su sentido fenomenológico el recuerdo responde al principio de carácter cerrado (*Geschlossenheit*) que hace de este una unidad temporal, aunque sea a modo parcial, respecto de lo sucedido¹²⁹. Comentamos esto a partir del problema que mencionamos con Ingarden respecto al conjunto de circunstancias objetivamente existentes, pues en este caso cabría preguntarse hasta qué punto es posible describir el estado de desorganización de una vivencia bajo la estructura organizada de un discurso. La complicación que envuelve este problema está en cuestionarse respecto al problema de la verosimilitud en la descripción de casos que necesitan de alguna convención de por medio, como es, por poner otro ejemplo, verter el registro hablado en un registro escrito.

En el caso de esta obra en concreto la dificultad está en la verosimilitud de la descripción, ¿cómo justificar la claridad de la narradora en la descripción de un evento que ha cambiado de manera tan radical su mirada ante el mundo? Y si bien es cierto que en todo momento la narradora anuncia la posibilidad del regreso a su estado anterior a esto debemos sumar el uso de la analepsis como sustento para justificar el flujo narrativo que tenemos en la obra. Por lo mismo, la elección del tiempo en el inicio de la novela no es una elección trivial en tanto que responde justamente a

¹²⁸ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 10% p. 15.

¹²⁹ Cfr. Husserl, Edmund. *Experiencia...*, *op. cit.* p. 175.

afirmar el carácter vital de la vivencia a partir de su separación temporal. El tiempo concretiza el aparecer del estado especial en que se encuentra la narradora ya que permite un acercamiento distinto al que podría darse desde una situación directa.

Este cuidado en el contenido, en tanto elección de palabras, así como la determinación temporal¹³⁰ como el uso del recuerdo nos dirige ante una experiencia estética de la obra en donde el tiempo concretiza el conjunto de sensaciones en una unidad objetiva. El obrar es la aprehensión de la obra bajo su desdoblamiento como fenómeno temporal en el cual la novela no es aprehendida como una superposición de oraciones sino como una unidad que persiste en el tiempo.

En el obrar de la obra hay un producir o un reproducir, un traer ahí delante. El arte produce algo en nosotros, obra algo en nosotros, como si lo artístico tomara cuerpo en nuestro ser. Eso que el objeto artístico obra, en tanto no sea contemplado, se mantiene en posibilidad y solo se actualiza (obra propiamente) cuando lo contemplamos en actitud estética, emotiva. Es esto, lo expresivo, lo que produce, lo que obra, es lo que distingue al objeto artístico de los demás objetos, sean naturales o técnicos¹³¹.

Como expresión artística el tiempo influye en la tensión dramática del cumplimiento o incumplimiento de una expectativa, como algo que ya es, pero que todavía no se muestra como tal, pues el libro como artefacto es un objeto acabado, el cual, ya no se encuentra en proceso de escritura ni de edición, y por lo tanto su sentido es independiente al autor. Como vimos con Ingarden, la obra literaria en tanto objetividad puramente intencional traza el fluir del tiempo a partir del modo en que se encuentra estratificada la obra. Bajo esta distinción separamos por tanto el tiempo de la obra en su transcurrir como composición material de otro tiempo que remite en cambio a cómo es que tal materialidad se concretiza desde un sentido estético. Esto es importante ya que una parte considerable del peso dramático de esta novela se encuentra justamente en el aplazamiento del contenido temático para privilegiar el fluir del tiempo de la narración ante aquello

¹³⁰ Cfr. Chávez, Román. *Arte...*, *op. cit.* p. 272.

¹³¹ Chávez, Román. *Arte...*, *op. cit.* p. 19.

que no puede avanzar. «Estoy ganando tiempo. Sé que todo lo que estoy diciendo es solo para ganar tiempo, para retrasar el momento en que tendré que comenzar a decir, sabiendo que nada más me queda por decir. Estoy aplazando mi silencio»¹³². A pesar de esta división debemos tener presente lo que hemos mencionado con Ingarden, esto es que la concretización de una obra sucede a partir de la aprehensión de sus aspectos esquematizados como una interrelación entre la percepción de su estructura material estratificada y el goce estético que puede despertar en nosotros a partir de su valor sensible. Por ello, «el obrar de la obra posee su propia temporalidad. Es distinto al tiempo objetivo. En una palabra, es distinto a cualquier otro tiempo, es el intra-tiempo, un tiempo en el que dura la obra y no el objeto artístico»¹³³. Con lo anterior insistimos en que el mismo obrar de la obra queda sujetado a la misma estructuración lingüística como sustrato invariable que posibilita su desenvolvimiento pues es ante la conciencia que tal materialidad sucede como el surgimiento de lo artístico. Remarcamos que este tiempo no se desarrolla como un mero acto psíquico, en tanto que el tiempo como fenómeno está abierto también al acontecer y percepción de conciencias distintas a la de G.H. A su vez tampoco podemos colocar este tiempo enteramente en el acontecer externo al correlato intencional, pues a la vez la obra necesita del uso de un narrador para aparecer. Después de todo la literatura como artefacto tiene la posibilidad de elegir el modo de enunciar el acto intencional desde distintas perspectivas, como es el narrador en primera, segunda y tercera persona. Esta multiplicidad de enunciar el objeto intencional implica una alteración en el modo de aparecer del mismo, en tanto que la verosimilitud entre percepción, imaginación y fantasía dependen de ello.

Así pues, la composición literaria ciertamente queda alterada por cambios en el narrador en tanto que el modo de aprehensión no es el mismo. La narración en primera persona, por ejemplo,

¹³² Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 12% p. 20.

¹³³ Chávez, Román. *Arte...*, *op. cit.* p. 275.

tiene el mayor paralelismo a la vivencia del lazo intencional entre conciencia y objeto, en tanto que el objeto de la narración no es idéntico al objeto en sí mismo. Esto aventaja a la narración en tercera persona puesto que ésta carece de la atmósfera de intimidad que se presenta en la primera persona. En vez, la tercera persona supera a la primera cuando la narración está apoyada en más de un personaje debido a su acceso a múltiples subjetividades, aunque también tiene cabida en las narraciones que optan por una descripción del objeto que está por encima de la conciencia perceptora. Por lo mismo, este tipo de narración tiende a un estilo naturalista en tanto que prevalece la descripción moldeada por el narrador sobre la de sus personajes, en tanto que es posible la presentación de información al lector sin que ésta sea transmitida en modo alguno a los personajes.

En cambio, en la novela de Lispector leemos, «sin dar una forma, nada existe para mí. ¡¿Y... y si en realidad nada ha existido?! ¿Quién sabe si nada me ha ocurrido? Solo puedo comprender lo que me ocurre, mas solo sucede lo que comprendo»¹³⁴. No es de sorprender que debido a citas similares a ésta la tradición haya considerado una cercanía de Lispector con el psicologismo y con escritoras como Woolf, no obstante, lo que aparece en la novela es justamente lo contrario a esto, «la «psicología» jamás me ha interesado. La mirada psicológica me desasosegaba y me desasosiega, es un instrumento que solo atraviesa»¹³⁵. Lo que intenta G.H. no está en atravesar el objeto, sino en circunscribirse a una relación con éste. Por consiguiente, la comprensión está enmarcada como un acto que da cuenta del movimiento entre las manchas de indeterminación y su concreción, en tanto que la incomprensión es aquello de la indeterminación que queda inalterado, mientras que, en la concretización en vez hay una constatación del ocurrir del objeto como algo aprehensible. Este acto no sucede como un agotamiento del sentido que se encuentra en la oración o en la palabra, por lo que cada lectura posibilita un nuevo matiz que

¹³⁴ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 10% p. 15.

¹³⁵ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 14% p. 22.

cambia la experiencia de los aspectos que componen la obra¹³⁶. A esto continúa la narradora «Pero ¿qué hacer ahora? ¿Debo encararme con la visión entera, incluso si ello significa tener una verdad incomprensible? ¿O debo dar una forma a la nada, y este será mi modo de integrar mi propia desintegración en mí?»¹³⁷. Esta pregunta abre dos posibilidades distintas y en cierto sentido contrapuestas. La primera consiste en vérselas con la cosa misma con un acceso limitado, en tanto que su aprehensión perceptiva no nos entrega por completo a la cosa en sí misma. Con esto no nos referimos a una falta en sentido esencial que nos impida un acceso al objeto intencional, en cambio a lo que nos referimos con esta inaccesibilidad está en considerar imposible la reducción material a un plano eidético desde su sentido vivencial. La segunda vía sucede en cambio como una radicalización de esta incomprensibilidad, la cual sólo puede acontecer en el acto creativo que reemplaza consigo tal indeterminación. Dar forma a la nada sería por tanto clausurar las manchas de indeterminación de la obra como respuesta ante su principio ontológico de apertura. De manera esquemática diríamos que en este problema se encierran tanto una solución filosófica como una artística, sin que esto signifique la carencia de una filosofía creativa y un arte de una exigencia epistemológica. Al respecto de este tema pensamos que la peculiaridad de *Lispector* está justamente en escribir en esta fina línea que difumina una de otra. Constatamos tal postura a partir de la respuesta que da líneas más adelante, «cavilar me restringía dentro de mi piel»¹³⁸, afirmación que cobra sentido en el quehacer literario que puede bajo el artificio artístico salirse de la propia subjetividad, o en todo caso desligar las cavilaciones del escritor con la de sus personajes. El contenido de la filosofía, en tanto se asume desde un sentido universal tiene menos incentivos para apoyarse en el uso de personajes para demostrar un punto, por lo que el uso de este elemento es la

¹³⁶ Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §62 p. 390.

¹³⁷ *Lispector*, Clarice. *La...*, *op. cit.* 10% p. 15.

¹³⁸ *Lispector*, *La...*, *op. cit.* 10% p. 15.

excepción en vez de la norma. Sobre este tema el subsiguiente párrafo de la novela añade: «Pero recelo de comenzar a componer para que me pueda entender alguien imaginario, recelo de comenzar a *elaborar* un sentido, con la misma mansa locura que hasta ayer era mi modo sano de encajar en un sistema»¹³⁹. Tal recelo por elaborar el sentido de su propia obra pone un freno, al menos al impulso creativo del escritor, quien deja de crear el sentido y en vez pasa a describirlo.

Tras estas indicaciones Lispector declara:

No comprendo lo que he visto. Y ni siquiera sé si he visto, ya que mis ojos han terminado por no distinguirse de la cosa vista. Solo con un inesperado temblor de líneas, solo gracias a una anomalía en la continuidad ininterrumpida de mi civilización, experimenté, por un instante, la vivificadora muerte. La muerte selecta que me hizo palpar el prohibido tejido de la vida. Está prohibido decir el nombre de la vida. Y yo casi lo he dicho¹⁴⁰.

No obstante, según vemos en la afirmación de la autora, nos las vemos con la descripción de casos límites imposibles de vivenciar, como lo es la unión entre el cuerpo propio y el objeto de percepción, o también la experiencia como totalidad de la vida, o también la vivencia de la muerte. Aquí podemos ver ya cierta variación de *Agua viva* en cuanto a esta novela y notar que, aunque cambian las objetividades representadas la narradora mantiene como principio su cuestionamiento respecto al vínculo entre la evidencia y su designación. Bajo esta posibilidad de enunciar de manera artística lo que se encuentra más allá del límite, *La pasión según G.H.* continuará con su desarrollo temático, que según hemos visto en Husserl sucede del plano del *como si (als ob)*, el cual acontece desde la semejanza temática. Así pues, tal como en el caso de la fotografía en la que hicimos una distinción entre la imagen material (*Bildobjekt*) y su asunto (*Bildsujet*), mencionando que la imagen de la persona remite a esta sin contener todas sus cualidades. Pensamos que de igual modo sucede en este caso, en tanto que lo que aparece es el nombramiento del límite sobrepasado sin

¹³⁹ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 10% p. 16.

¹⁴⁰ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 10% p. 16.

mostrar en algún momento el contenido que lo conforma. El límite en que se encuentra esta obra está en mostrar una solución literaria a un problema filosófico, pues como mencionamos con Ingarden, la presencia de los conjuntos de circunstancias no es demostración en ningún caso de su situación existencial, como advertimos en el caso del *círculo cuadrado*.

Como último tema en este párrafo deseamos detenernos en el modo particular en que la autora desarrolla el tiempo en *Agua viva*, ya que aquí también se desprenden implicaciones filosóficas desde el modo en que se emplea el tiempo en la novela. Como hemos mencionado, *Agua viva* hace notar desde el propio título la importancia en el fluir como algo propio de lo vivo:

Pero el instante-ya es una luciérnaga que se enciende y se apaga. El presente es el instante en que la rueda de un automóvil a gran velocidad toca mínimamente el suelo. Y la parte de la rueda que aún no lo ha tocado, lo tocará en un futuro inmediato que absorbe el instante presente y hace de él pasado. Yo, viva y centelleante como los instantes, me enciendo y me apago, me enciendo y me apago, me enciendo y me apago. Pero aquello que capto en mí tiene, ahora que está siendo transpuesto a la escritura, la desesperación de que las palabras ocupen más instantes que la mirada. Más que un instante quiero su fluencia¹⁴¹.

Esto propio de la vida que es su fluencia queda expuesto en palabras de la narradora desde la persistencia del presente como un acto que se desplaza a sí mismo. Si el instante se apaga y se enciende como la luz de una luciérnaga es justamente porque es un acontecimiento que se renueva y caduca indefinidamente. Lo que permanece no es entonces el instante que se solidifica como pasado sino el propio transcurrir de ese instante. «En la experiencia original del tiempo hay un fluir que no sólo apunta hacia atrás sino también a lo que está temporalmente distante como un proceso que envuelve al objeto de una manera unitaria, [...] como la secuencia de un tono a melodía»¹⁴². Por ello la literatura, en tanto fenómeno temporal, sólo puede progresar en el relevo de palabras que con su paso obran la propia obra hacia su concretización. Aun así, pese a este

¹⁴¹ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 17% p. 19.

¹⁴² Husserl, Edmund. *Analyses...*, *op. cit.* p. 225.

desplazamiento en el mismo obrar es incapaz de deslindarse del conjunto de oraciones previamente enunciadas. «Lo que digo es puro presente y este libro es una línea recta en el espacio. Es siempre actual, [...] Aunque diga «he vivido» o «viviré» es presente porque yo lo digo ahora»¹⁴³. Por ello, si bien en la obra hay un desplazamiento entre cada palabra como una manera en que la obra acontece, a la vez la retención trae al frente el contenido intencional que afecta el sentido del contenido percibido. «El sentido de la percepción cambia no por la mera alteración momentánea en la percepción. La transformación noemática irradia en forma de tachado retroactivo en la esfera retencional, transformando su realización de sentido que emana de las percepciones anteriores»¹⁴⁴. De ahí que el mismo proceso de lectura de la obra ya es en sí un acto de interpretación en el que se reacomoda el sentido de los conjuntos de oraciones. La descripción de *Agua viva* muestra el carácter ambivalente que tiene el tiempo como génesis de la experiencia respecto a la tensión entre el tiempo en tanto instante y en tanto fluencia. «Te escribo en la hora exacta en sí misma. Me desarrollo sólo en lo actual. Hablo hoy —no ayer ni mañana—, pero hoy y en este mismo instante perecedero»¹⁴⁵. Coincidimos con la narradora de *Agua viva* si con lo actual nos referimos al carácter intencional de la conciencia en donde lo atendido sucede desde un estado actual, pues aunque se trate de una expectativa o recuerdo en su sentido noético es indudable que éste se plenifica como algo que está siendo atendido en la conciencia. No obstante, en ningún modo este atender presenta del mismo modo el contenido noemático entre recuerdo y vivencia, tal como hemos mencionado con el caso de la analepsis en *La pasión según G.H.*

Además de la distinción en que el objeto se presentifica desde la percepción y el recuerdo debemos también tomar en cuenta el mismo carácter afectivo como un aliciente que altera a manera de matiz

¹⁴³ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 19% p. 22.

¹⁴⁴ Husserl, Edmund. *Analyses...*, *op. cit.* p. 69.

¹⁴⁵ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 26% p. 30.

la relación que se tiene con éste. Por eso, debido a la complejidad e importancia que tiene la afectividad hemos decidido dedicar el último apartado de este estudio a su análisis.

§9. Afectividad y mundo de vida en Clarice Lispector

Bajo el planteamiento de la premisa anterior comenzamos este apartado mencionando qué es aquello que no puede asimilarse por completo de la vida desde la intelección. Esto está relacionado a la perspectiva estática del vínculo intencional en la cual es posible una puesta entre paréntesis de aquello que se encuentra excluido del acto noemático. Sin embargo, este acto al suceder de manera metódica no significa la supresión radical de aquello que circunscribe al acto intencional. Bajo este sentido señalamos que la misma acción de vivir sobrepasa al polo activo, quien es capaz de la tematización de su objeto de manera verbal. Al respecto mencionamos que la fenomenología no ha sido la única corriente en abogar por un polo pasivo de la conciencia, como puede ser el concepto de *inconsciente* bajo el psicoanálisis de Freud, sin embargo, ésta no postula como el psicoanálisis que esta esfera sea producto de la represión¹⁴⁶. En vez, lo que propone la fenomenología está en la formación de objetos que no tienen ningún carácter de afectividad, por lo que forman por así decirlo parte del segundo plano, pendientes de despertar el interés que apertura la interacción como objeto intencional. En *Investigaciones Lógicas Husserl* muestra el papel de la atención entre el medio lingüístico y su significado para poner en evidencia este punto. «La expresión es percibida, pero “nuestro interés no vive” en esta percepción; a menos que se nos obligue, no atendemos a los signos, sino a lo designado»¹⁴⁷. Esto ejemplifica justamente el papel crucial del interés como un colorido afectivo que nos lanza ante el objeto mientras el resto queda como fondo o ambiente.

¹⁴⁶ Cfr. Steinbock, Anthony. *Analyses...*, *op. cit.*, p. L.

¹⁴⁷ Husserl, Edmund. *Investigaciones Lógicas*. §19. p. 517.

Para desarrollar este punto pensamos que la *La pasión según G.H.* es el mejor ejemplo para analizar debido a que parte de la diégesis recae justamente en el entendimiento por parte de la narradora sobre el encuentro con la cucaracha. Traemos a mención una de las citas que presentamos en el sexto párrafo: «Cualquier entender mío nunca estará a la altura de esa comprensión, ya que solamente vivir es la altura a la que puedo llegar, mi único nivel es vivir»¹⁴⁸. En su momento mostramos con la cita en qué sentido la náusea, en tanto vivencia, sobrepasa la comprensión como un acto que en primera instancia es experimentado en un modo sensorial. En cambio, en este punto de la investigación el énfasis está en tematizar el despertar mismo del interés y en el modo en que lo sensible es alterado desde la predisposición.

Del mismo modo, cuando en la novela la narradora afirma: «no comprendo lo que he visto. Y ni siquiera sé si he visto, ya que mis ojos han terminado por no distinguirse de la cosa vista»¹⁴⁹. Más allá de la imposibilidad misma de ser la cosa vista lo que queremos resaltar está en la vivacidad del propio aparecer intencional. «La intención es esa experiencia vivida que es meramente un tener a la vista; su cumplimiento radica en la experiencia vivida de estar-en-la-meta-misma. Esto no es un ver que retrata, sino más bien un ver que se entrega a sí mismo»¹⁵⁰. En consecuencia, la afectividad es justamente lo resaltado sobre el objeto intencional que permite que algo sobresalga del resto. Así pues, la expresión de ser uno con la cosa vista no debe tomarse desde un sentido ontológico, sino desde su sentido pragmático en tanto la expresión revela el colorido afectivo que se tiene sobre tal objeto. Esta variabilidad en la expresión respecto a su objetividad noemática es algo que el mismo Husserl advierte:

En todo momento hay MÚLTIPLES POSIBILIDADES DE EXPRESIONES INDIRECTAS por medio de "rodeos". A la esencia de toda objetividad como tal, cualesquiera que sean los actos, simples o múltiples y sintéticamente fundados, mediante los cuales se constituya, pertenecen/

¹⁴⁸ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 10% p. 16.

¹⁴⁹ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 10% p. 16.

¹⁵⁰ Edmund. *Analyses...*, *op. cit.* p. 127.

variadas posibilidades de explicitación referencial; así, a todo acto, por ejemplo, a un acto de deseo, pueden adherirse diversos actos referidos a él, a su objetividad noemática, a su nóema entero: nexos de tesis de sujeto, tesis de predicado puestas sobre aquéllas, en las cuales, digamos, lo mentado desiderativamente en el acto primitivo es desplegado judicativamente y en consecuencia expresado. La expresión NO está entonces adaptada AL FENÓMENO PRIMITIVO, sino DIRECTAMENTE al PREDICATIVO DERIVADO de él¹⁵¹.

Para el arte, que la expresión de una objetividad suceda de un modo indirecto resulta ser una ganancia en tanto que la misma imposibilidad de la transparencia entre la expresión y la objetividad referida reafirma el uso de la multiplicidad expresiva como parte de la predicación sobre el objeto mentado. Ahora bien, que la expresión no se encuentre adaptada al fenómeno primitivo no significa que sea imposible su tematización, pues si la expresión fuese por completo una predicación y sólo eso, no habría modo alguno de enunciar algún tipo de regularidad sobre su objetividad. Por lo mismo, cuando designamos algo sobre A, puede haber dudas respecto si aquello enunciado conforma por completo al objeto A, sin embargo, no sucede que la expresión cambie de manera arbitraria a designar por momentos a B o a C. en vez, si designa algo sobre B o de C es porque tal designación se encuentra ya presente en la expresión misma y por lo tanto es la ambigüedad de la expresión que da paso a designar algo sobre B y C. Por lo mismo, desde un sentido estricto «lo que puede llamarse una genuina inefabilidad es la inefabilidad que se deriva de la imposibilidad de *conceptualizar la experiencia*, o se identifica con ella»¹⁵². Aunque coincidimos con este argumento, a esto debemos matizar que en el proceso creativo del arte no es indispensable contar con experiencia de primera mano, tal como lo hicimos notar con el ejemplo en el segundo párrafo sobre la descripción del antro en la Plaza Mauá, tal como Flaubert no necesitó ser Emma para que lo femenino apareciera en su obra.

¹⁵¹ Husserl, Edmund. *Ideas...*, *op. cit.* p. 390.

¹⁵² Ziri6n, Antonio. “¿Será posible una fenomenología de lo inefable?” En *Devenires*. N°12 p. 77.

Nuestra postura es está debido a que somos contundentes en considerar que el arte es un proceso creativo en el cual, aunque en sentido estricto es irreal (*fictum*) se basta a sí mismo como creación autónoma. No obstante, el objeto artístico sí tiene la posibilidad de reflejar la realidad a manera de idea, y aunque es deseable la experiencia, como caso límite afirmamos su contingencia. Con esto nos referimos que el proceso creativo del escritor se identifica menos con el acto de la retención y reproducción de memorias y más en el uso de la intuición para llenar aquellos aspectos que le son inaccesibles. En ese caso nos cuestionamos ¿en qué medida es posible afirmar una limitación en el aparecer de la expresión literaria si esta no se circunscribe únicamente a la esfera de la experiencia? Para esto, tenemos que considerar entonces el límite de la expresión en sí misma, sin importar el modo en que el objeto es aprehendido. En este tema reconocemos que una de las limitaciones en la expresión literaria se encuentra justamente en la misma estructura lingüística en que la expresión es mostrada como un sistema de signos. Por ejemplo, en la expresión «*un mirlo echa a volar*»¹⁵³, tal como menciona Husserl, hay una infinidad de maneras de expresarse sobre el mirlo, tal como podría ser veo a un pájaro negro que echa a volar, o inclusive escucho el aleteo del mirlo que echa a volar. En todo caso, el punto que defiende Husserl está en que el mirlo no aparece como una entidad abstracta, y si hay algo predicable de éste es porque hay un aparecer ante nosotros del mirlo como dato sensible. La variación en la expresión nos muestra que «nuestra experiencia no era, desde el principio, sólo visual, sino auditiva o sonora, olfativa, y desde luego táctil, por nuestra propia situación de encontrarnos en ese medio percibido con nuestro propio cuerpo»¹⁵⁴.

Esto también es cierto para el mirlo imaginado, ya que su imagen, por tan vaga que sea pone a éste en situación que presentifica al mirlo de un modo y no de otro. Lo mismo cuando

¹⁵³ Husserl, Edmund. *Investigaciones...*, *op. cit.* p. 609.

¹⁵⁴ Ziri6n, Antonio. “¿Será...”, *op. cit.* p.76.

leemos en la novela, «era una cucaracha tan vieja como un pez fósil. Era una cucaracha tan vieja como las salamandras, las quimeras, los grifos y los leviatanes. Era tan antigua como una leyenda»¹⁵⁵. Y si bien esta hipérbole de la cucaracha no es exacta respecto a su edad, por lo menos es exacta en tanto expresión afectiva del modo intencional que la cucaracha aparece ante la narradora. Suspendemos nuestro juicio respecto a la evidencia de la edad objetiva en tanto que ello nos alejaría de atender nuestra mirada sobre el colorido afectivo que aparece como correlato de conciencia de la narradora. Por otro lado, también queremos expresar que lo destacado del objeto en la expresión acompaña de manera implícita el ocultamiento del resto del contenido intencional de la aprehensión del objeto que son desplazados en la comunicación. El mismo porvenir le depara a esto que es atendido, en tanto también es desplazado en la conciencia, para atender otro matiz en el colorido del objeto. Desdichadamente, no importa qué tan orgánica nos parezca esta expresión del objeto ya que ésta necesitará del uso de la extensión para tematizar una simultaneidad que termina por escaparse. De esa vivencia plena lo único que queda, a manera de caja negra, es su tematización como un trasfondo que se mantiene abierto a la posibilidad de pasar a un primer plano. «Podemos decir que toda activación cognoscitiva está precedida por un *mundo* determinado como terreno universal; y esto quiere decir, por lo pronto, un terreno de creencia en el ser, universal y pasiva, que todo acto individual de conocimiento ya presupone»¹⁵⁶. Coincidimos en que esta mención en la obra de Husserl respecto a este plano puede sistematizarse como una «estética trascendental como la parte fundamental de la lógica, pero no la lógica en el sentido tradicional, ni tampoco una analítica, sino una lógica del mundo u ontología mundana vital, como una ontología del “mundo-de-vida”»¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 30% p. 47.

¹⁵⁶ Husserl, Edmund. *Experiencia...*, *op. cit.* p. 31.

¹⁵⁷ Román, Chávez. “‘Mundo-de-vida’ y estética trascendental en Edmund Husserl” en *Mundo y «mundo-de-vida»* p. 61.

Este terreno universal al que se refiere la fenomenología bajo el término de mundo-de-vida apunta de manera implícita a esta apertura que se encuentra en el objeto de ser percibido, imaginado o fantaseado, en tanto que éste forma parte del campo universal posible a manera de horizonte. Al respecto remarcamos que el mundo-de-vida como concepto se refiere justamente al aspecto pre-reflexivo del mundo que se tematiza del mismo modo que un horizonte, en tanto que su conceptualización es en sí la designación de un límite. Así mismo, cuando nos referimos a cuestiones fácticas que se refieren a lo concreto de nuestro horizonte tenemos la certeza que su composición varía de manera directa a nuestra situación concreta. Por otra parte, también es indispensable resaltar el carácter intersubjetivo que tiene el mundo-de-vida, pues tal como mencionamos previamente el carácter universal que tiene éste hace al otro un co-partícipe respecto a la comprensión e interpretación de un sentido en común.

Lo que podemos decir al respecto de este tema desde *Lispector* está en el interés de la autora por explicitar lo problemático de las situaciones límite en los temas relacionados al tiempo, el lenguaje, e inclusive en la propia elaboración de conceptos como lo *it* en *Agua viva* y lo neutro en *La pasión Según G.H.* Mencionamos esto debido a que el mundo-de-vida, es un concepto que atiende en la fenomenología a un escepticismo metódico que en *Lispector* no aparece. *Lispector* se interesa en vez por este tema debido a la investigación de la materia en su estado más elemental, lo cual la dirige al mismo tema por un interés en la tematización de la pasividad. Bajo este sentido deseamos comentar un pasaje de *La pasión* según G.H. cuando ella comenta que:

Ah, no me entiendas mal: nada estoy quitándote. Te estoy exigiendo. Sé que parece que estoy suprimiendo tu humanidad y mi humanidad. Mas es lo contrario: quiero vivir de aquello inicial y primordial que exactamente hace que ciertas cosas lleguen al punto de aspirar a ser humanas. Quiero vivir la parte humana más difícil: vivir el germen del amor neutro, pues de esa fuente comenzó a

brotar lo que después fue deformándose en sentimentaciones, a tal punto que el núcleo quedó sofocado por el sobrante de riqueza y aplastado en nosotros mismos por la pata humana¹⁵⁸.

¿Acaso no es el mundo-de-vida justamente aquello primordial que se encuentra como sustrato de la vida humana? Desde este sentido consideramos presente una noción del mundo-de-vida en Lispector desde el concepto de lo neutro. Lo neutro, tal como mencionamos en el parágrafo 6, designa una vida no humanizada, la cual entendemos justamente en un sentido fenomenológico como el mundo de la conciencia pasiva, es decir aquello que se encuentra como fundamento en común para todo ser viviente. En el mundo-de-vida afirmamos un carácter sobrehumano en tanto que nos referimos justamente al terreno en el que cualquier tipo de intencionalidad sucede, pues consideramos que el núcleo de la estructura de la intencionalidad se mantiene igual entre cualquier especie animal, inclusive si reconocemos los cambios concretos entre distintas especies del reino animal. Consideramos que lo neutro en Lispector refleja esta apertura del mundo-de-vida en tanto que su búsqueda implica una renuncia del polo activo, o al menos una crítica a la conciencia reflexiva como única forma en que aparece el mundo.

Por otro lado, una parte de la crítica ha ligado el concepto de neutralidad y lo *it* con la epifanía¹⁵⁹, y aunque coincidimos en que su búsqueda se realiza desde el lenguaje consideramos que la lectura es opuesta a la que aquí defendemos. Para Carolina Hernández, lo *it* es «Ese nombre le da plena existencia al mundo y funda así su propio mundo. Una epifanía resuelta e inmersa de una gran riqueza de revelación»¹⁶⁰ Este giro a un solipsismo que sugiere Carolina Hernández tiene como sustento un fragmento que analizamos al final del parágrafo 5,

Hay muchas cosas por decir que no sé cómo decir. Me faltan las palabras. Pero me niego a inventar otras nuevas. Las que ya existen deben decir lo que se consigue decir y lo que está prohibido. Y lo que está prohibido lo adivino. Si hubiese fuerza. Más allá del pensamiento no hay palabras: se es.

¹⁵⁸ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 88% p. 137.

¹⁵⁹ Cfr. Hernández, Carolina. *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector*. p. 219.

¹⁶⁰ Hernández, Carolina. *La...*, *op. cit.* p. 220,

Mi pintura no tiene palabras: esta mas allá del pensamiento. En ese terreno del se es soy puro éxtasis cristalino. Se es. Me soy. Tú te eres¹⁶¹.

Así pues, mientras nosotros proponemos una relación con el mundo-de-vida de Husserl, por otro lado, Carolina Hernández argumenta en una relación con el concepto de epifanía de Joyce y lo que nosotros consideramos un giro solipsista en Lispector. Como primer punto, coincidimos con la autora en el reconocimiento de este fragmento para la reconstrucción de una ontología en Lispector, aunque nosotros diferimos en que ésta devenga en un solipsismo. Para esto debemos remarcar como ya mencionamos en el párrafo 4 que en Lispector no hay una creación pura en el lenguaje, menos aún como auto constitución en tanto que hay un acatamiento de reglas concretas y de expresiones que siguen el sentido de una lengua y no en otra. Desde nuestra lectura la creación en Lispector no es un rechazo a la gramática por encontrar límites en la expresión lingüística. Nos parece que esta postura es problemática porque ello implicaría una creación pura sin ningún tipo de precedente que sirviera para contextualizar aquello creado. En este caso, si no hay manera alguna de comunicarse entendemos por qué Carolina Hernández comenta que Lispector «funda así su propio mundo»¹⁶², pues si la experiencia es algo tan radical que no encuentra referencia alguna en las palabras lo que nos queda es un callejón sin salida en el ser propio. Si seguimos su argumento terminaríamos con una frase como, *yo me soy. Tú te eres y no puedo serme como tú no puedes serme*.

Nosotros consideramos que Lispector no funda su propio mundo, al contrario, escapa de su propio mundo, ella escribe «quiero vivir de aquello inicial y primordial que exactamente hace que ciertas cosas lleguen al punto de aspirar a ser humanas. Quiero vivir la parte humana más

¹⁶¹ Lispector, Clarice. *Agua...*, *op. cit.* 29% p. 34.

¹⁶² Hernández, Carolina. *La...*, *op. cit.* p. 220,

difícil: vivir el germen del amor neutro»¹⁶³. Algo similar leemos en *Agua Viva*, cuando escribe, «yo tengo lo impersonal dentro de mí y no es corrupto y putrescible por lo personal que a veces me encharca; pero me seco al sol y soy un impersonal de semilla dura y germinativa»¹⁶⁴. La recurrencia a un polo impersonal o neutro como algo que se aleja de la conciencia reflexiva nos da motivos para considerar que la autora no sostiene una postura solipsista en su obra. Leemos y analizamos la obra de Lispector porque nos clarifica arte aspectos de la realidad, y de igual manera, realizamos esta lectura fenomenológica de la obra de Lispector porque pensamos que hay pasajes que pueden entenderse mejor a la luz de esta corriente filosófica, que si bien no es la única que se ha usado para analizar su obra por lo menos consideramos que es una aproximación integral para atender la obra en sí misma.

¹⁶³ Lispector, Clarice. *La...*, *op. cit.* 88% p. 137.

¹⁶⁴ Lispector, Clarice. *Agua ...*, *op. cit.* 31% p. 36.

Conclusiones

Iniciamos esta investigación bajo la premisa de un análisis fenomenológico de dos novelas que consideramos paradigmáticas en la obra de Lispector para investigar hasta qué punto esta corriente filosófica aclara el problema de la presentación en la obra de la artista. Precisamos que por aclarar no nos referimos a la disolución del problema, sino más bien a su explicitación de aquello que encontramos en la obra como problemático. Ante todo, procuramos como cualquier procedimiento quirúrgico realizar nuestra labor sin ser demasiado intrusivos, y si bien la investigación cuenta con algunos párrafos que se dedican primordialmente a plantear la teoría fenomenológica esperamos que el lector encuentre en este sustento filosófico un beneficio mayor que a su carga. De igual modo hemos sido transparentes en afirmar desde un inicio que la lectura que aquí proponemos de la fenomenología no es la primera que se realiza y esperamos que tampoco sea la última vez que se realice. Aunque este trabajo de investigación ha tenido ciertas limitaciones, que comentaremos más adelante, consideramos que este tipo de lectura permite una sistematización del contenido de la obra que sería imposible de otro modo. Esta sistematización no es distinta que la tarea de fijar un sentido a la descripción de la autora, y si bien hay ciertas manchas de indeterminación que son llenadas en este proceso no hay que olvidar que la interpretación de cualquier tipo tiene que hacerse de cierta consistencia para no introducir una mayor ambigüedad sobre su objeto analizado.

Por ello, pensamos que ningún análisis teórico puede substituir a la obra en sí misma, ya que es un contrasentido afirmar que la teorización del arte puede transmitir de manera más plena y clara la expresión de la obra en todos sus sentidos posibles. Por lo mismo, para hacer manejable un análisis fue necesario restringir el propio tema a tratar obligando a su autor a obviar todos los aspectos que se encuentran fuera del espectro elegido para así lograr una conceptualización de la

obra. Ahora bien, lejos de considerar esta constricción temática como algo negativo consideramos que la teoría sobre arte en tanto aparato crítico es indispensable en tanto nos orienta y brinda evidencia de nuestro juicio¹⁶⁵. Así pues, la importancia de la teoría sobre el arte está en sentar las bases para una discusión que presente evidencias y un análisis que considere la importancia de la sensibilidad sin que ello se malinterprete como un subjetivismo. Al respecto, consideramos que la fenomenología hoy en día es una corriente con vigencia en tanto que cuestiona ese espíritu subjetivista que ronda como sentido común respecto al arte. Nosotros consideramos que la fenomenología defiende que el valor de la literatura no puede reducirse simplemente a un hecho subjetivo dado que ésta es una corriente que destaca la importancia en la evidencia como un valor auto-presentativo¹⁶⁶. En todo caso el hecho subjetivo que sí considera la fenomenología es el que sucede a manera de diálogo con la objetividad de la obra para tematizar hasta los límites que tal relación lo permite.

Por ello, defendemos que nuestra oposición a otras lecturas está fundamentada en la misma obra de Lispector y sin ser exhaustivos al respecto queremos recapitular los motivos por lo que descartamos la lectura convencional de la autora como una mística, al igual de ser heredera del psicologismo de Woolf y de Joyce. En el primer caso, según Isabel Mercadé «lo místico, por definición, siempre se ha identificado con lo indecible»¹⁶⁷. De eso se deriva que,

Ana, Sofía, Angela Praliani, G.H. parten de la nada, de una iniciación de experiencia, de ir en búsqueda de ella. en las palabras escogidas por ellas, todo puede convertirse en representación de todo. Después del nombre viene el lenguaje, la relación entre la contemplación mística y las manifestaciones fundamentales de la vida y del pensamiento humano¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Cfr. Husserl, Edmund. *Experiencia ...*, *op. cit.* p. 35.

¹⁶⁶ Cfr. Ingarden, Roman. *La...*, *op. cit.* §51 p. 350.

¹⁶⁷ Mercadé, Isabel. “Clarice...”, *op. cit.* p. 43.

¹⁶⁸ Hernández, Carolina. “A...”, *op. cit.* p. 14.

Como mencionamos en el último párrafo, nos oponemos a esta concepción de Lispector en donde «todo puede convertirse en representación de todo»¹⁶⁹ porque esto implica hablar de su escritura como una presentación de la fantasía que no remite por lo tanto a la descripción del mundo. Contrario a esto, nosotros consideramos que las objetividades representadas mostradas por Lispector, como lo es la descripción de la náusea en *La pasión según G.H.* y lo *it* en *Agua viva*, describen de manera precisa la vida anímica de fenómenos que se presentan en la vida consciente. Este acceso eidético nos hace descartar el argumento de una creación pura sin ningún tipo de referente. En el caso de la náusea, por ejemplo, defendemos que no se trata de una invención por el paralelismo de la estructura descrita por Sartre, y si bien hay diferencias de uso estas no son suficientes para hablar de dos objetividades distintas.

Por otro lado, Lispector tampoco es heredera del psicologismo de Woolf y de Joyce por el uso de una escritura que da cuenta del acto intencional. La escritura de Lispector no es psicológica porque su obra no se queda simplemente en la descripción del plano activo de la conciencia. En todo caso consideramos que sería más pertinente en la actualidad realizar una lectura psicoanalítica de su obra que compararla con los autores mencionados, ya que el psicoanálisis por lo menos tendría las herramientas conceptuales necesarias para plantear de manera paralela a la fenomenología el modo pasivo de la conciencia como aquello que fundamenta el mismo *cogito*. En todo caso, mencionamos que ese análisis se escapa de la línea de investigación aquí propuesta y tan sólo lo comentamos por la precisión que se hizo aquí sobre el concepto de inconsciente por su uso más generalizado en esta disciplina. Desde nuestra consideración el tratamiento psicológico de la obra de Lispector es un análisis incompleto porque que intenta explicar sólo desde el plano

¹⁶⁹ Hernández, Carolina. “A...”, *op. cit.* p. 14.

reflexivo un contenido que se pregunta de manera sistemática por aquello que constituye la conciencia y por lo tanto que no puede tematizarse en su sentido pleno desde el polo reflexivo¹⁷⁰.

Temas como el tiempo y la afectividad son una muestra representativa que evidencian la presencia de una preocupación en la autora por mostrar el fenómeno desde su estado embrionario, en rastrear la semilla que posibilita ese tipo de experiencias en el polo activo de la conciencia. Como sugerencia a futuras investigaciones fenomenológicas de la autora sugerimos mantener un análisis genético debido a que son menores las investigaciones que analizan su obra desde este enfoque. Por ejemplo, pensamos que sería bastante fructífero analizar en su novela *Aprendizaje o el libro de los placeres*, el problema de la intersubjetividad, pues algo que tienen en común las dos novelas que analizamos en esta ocasión está en la falta de un interlocutor que se presente como otro. En este sentido mencionamos que nuestra mayor limitante respecto a la selección de temas estuvo en restringir el análisis a dos de sus obras para presentar un análisis más sistemático respecto a su obra. Mencionamos lo mismo al respecto de relacionar estas novelas con otros representantes de la fenomenología, como pudo haber sido un análisis sobre el cuerpo desde Merleau-Ponty respecto a la náusea en *Lispector*, al igual que la relación con el concepto de angustia en Heidegger. A la vez, la investigación evitó ese camino para proponer un estudio fenomenológico desde autores que no habían contado con un protagonismo conceptual en los análisis, pues si bien es cierto que en el caso de Husserl ya hay estudios que lo consideran como es el caso de Michael Marder, la intención de su autor estuvo dirigida a mostrar un contraste con la lectura que podría hacerse desde Heidegger.

Tomando en consideración todo lo anterior y a manera de balance pensamos que esta investigación ha aportado en el estudio fenomenológico de *Lispector* desde su contribución al

¹⁷⁰ Husserl, Edmund. *Analyses...*, *op. cit.* p. 409.

desarrollo de temas desde Husserl e Ingarden. En retrospectiva, consideramos que apoyarnos en los conceptos de Ingarden fue de un gran provecho por la claridad que brindó respecto al problema de la constitución de la obra literaria, por lo que el trabajo hubiese quedado diezmado de haber optado por una lectura únicamente desde Husserl, y de igual modo la tercera parte no hubiese sido posible tal como aquí fue tratada de haber optado por una problematización del aparecer desde Ingarden.

Bibliografía

- Edward, Casey. 2010. "Aesthetic Experience." In *Handbook of phenomenological aesthetics*. Springer.
- Bejarano Petersen, Camila. 2014. *De los realismos cinematográficos. Diegesis ontología y construcción*. (Tesis doctoral), Argentina: Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Bellas Artes.
- Chávez Báez , Román Alejandro. 2018. *Arte y fenómeno: investigaciones relativas a una estética fenomenológica y una fenomenología del arte en Edmund Husserl*. Puebla: BUAP.
- Cixous, Hélène . 1990. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cixous, Hélène. 1991. "Coming to writing" and other essays. London: Harvard University Press.
- Gibu, Ricardo, and Ángel Xolocotzi (Eds) . 2016. *Imagen y sentido. Reflexiones fenomenológicas y hermenéuticas*. México: Nautilium.
- Gibu, Ricardo, Ángel Xolocotzi, and Román Chávez (Eds) . 2016. *Mundo y «mundo-de-vida»*. Puebla: BUAP.
- Hernández Terrazas, Carolina. 2008. "A 30 años de su muerte: Clarice Lispector. Un homenaje a su existencia." *Shangri-la* N° 5: pp 7-17.
- . 2013. *Clarice Lispector: La náusea literaria* . Madrid: Fórcola.
- . 2008. *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector*. (Tesis doctoral), España: Universitat de Barcelona.
- Husserl, Edmund. 2001. *Analyses concerning passive and active synthesis lectures on transcendental logic*. Netherlands: Kluwer academic publishers.

- . 1980. *Experiencia y juicio: Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*. México: UNAM.
- . 2013. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Tomo I*. México: UNAM/ FCE.
- . 1999. *Investigaciones Lógicas*. Vol. II. España: Alianza Editorial.
- . 1981. *La filosofía como ciencia estricta*. Argentina: Editorial Nova.
- . 2005. *Phantasy, Image Consciousness, And Memory (1898-1925)*. Netherlands: Springer.
- Ingarden, Roman. 1998. *La obra de arte literaria*. México: Taurus / UIA.
- Lispector, Clarice. 2020. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco Digital.
- . 2020. *Água viva*. Trad. Alberto Villalba. Digital: Siruela.
- . 2015. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco Digital.
- . 2008. "Declaraciones autobiográficas y literarias Primera parte." *Shangri-la* N° 5: pp. 18-33.
- . 2008. "Declaraciones autobiográficas y literarias Segunda parte." *Shangri-la* N° 5: pp. 51-62.
- . 2008. "Declaraciones autobiográficas y literarias Tercera parte." *Shangri-la* N° 5: pp. 100-107.
- . 2020. *La pasión según G.H.* Trad. Elena Losada. Digital: Siruela.
- Losada Soler, Elena. 2008. "La palabra rigurosa." *Shangri-la* N° 5: pp. 108-118.
- Marder, Michael. 2013. "Existential Phenomenology According to Clarice Lispector." *Philosophy and Literature* (37): pp. 374-388.
- Mercadé, Isabel. 2008. "Clarice Lispector, en los márgenes de lo real." *Shangri-la* N° 5: pp. 41-50.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2010. *Lo visible e invisible*. Argentina: Nueva Visión.
- Moreno-Márquez, César. 2013. "Verdades irreales. Fenomenología de la ficción y modificación de neutralidad." *Philologia Hispalensis* pp. 51-82.

Moser, Benjamin. 2009. *Why this world. A biography of Clarice Lispector*. New York: Oxford University Press.

Nunes, Benedito. 1976. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora perspectiva.

—. 1966. *O Mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas.

Quepons, Ignacio. 2013. "Sobre el sentido y expresión de la vida afectiva en la fenomenología de Husserl." *Eikasia* pp. 391-416.

Sartre, Jean-Paul. 1978. *La Náusea*. México: Editorial Época.

Zirión, Antonio. 2005. "¿Será posible una fenomenología de lo inefable?" *Devenires* N°12: pp. 69-89.