

Clarice Lispector: la cotidiana locura del placer

**Mónica Alejandra Canedo
University of Pittsburgh**

**Prepared for delivery at the 2007 Congress of the Latin American Studies
Association, Montréal, Canada**

September 5-8, 2007

Clarice Lispector: la cotidiana locura del placer

*No se sentía infeliz. Lo único que quería era vivir (...).
 Quién sabe, tal vez encontraba que había
 una ínfima gloria en vivir. Pensaba que una persona está obligada a ser feliz
 . De modo que lo era. ¿Antes de nacer ella era una idea?
 ¿Antes de nacer estaba muerta? ¿Y después de nacer
 iba a morir? Pero qué fina tajada de sandía.*

(La hora de la estrella. C.L.)

La palabra de Clarice Lispector no se retracta del acto de Eva; al contrario, busca renovar la mordida del fruto, pues esto le abre la *posibilidad* de paladear: “el sabor de la fruta está en el contacto de la fruta con el paladar y no en la fruta misma” (*Un aprendizaje o el libro de los placeres* 109). El paladeo del fruto, entonces, es también una celebración de la caída. Cuando Adán y Eva comen el fruto prohibido Dios los expulsa y los hace mortales: les da el tiempo, que para Lispector no es una condenación, sino un regalo: “El día parece la piel estirada y lisa de una fruta que con una pequeña catástrofe los dientes rompen, su zumo escurre” (*Agua viva* 20).

La “catástrofe” de la mordida la asusta puesto que la lleva a la muerte, es decir, a la entrega total de su ser al infinito, o estado de continuidad. Ocurre que, como señala Georges Bataille, la vida se *protege* de la muerte porque ésta implica el peligro de la pérdida del yo, del sí mismo (o estado discontinuo). Y la muerte del yo implica la vida continua, lo ilimitado, la continuidad del ser. Así, para este pensador, paradójicamente, la vida y la muerte están estrechamente ligadas; es más, una parte de la otra:

La muerte de uno es correlativa al nacimiento de otro; la muerte anuncia el nacimiento y es su condición. La vida es siempre un producto de la descomposición de la vida. Antes que nada es tributaria de la muerte, que le hace un lugar; luego, lo es de la corrupción, que sigue a la muerte y que vuelve a poner en circulación las sustancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres.

Sin embargo, la vida no es por ello menos una negación de la muerte. Es su condena, su exclusión. Esta reacción es más fuerte en la especie humana que en ninguna otra. El horror a la muerte no solamente está vinculado al aniquilamiento del ser, sino también a la podredumbre que restituye las carnes muertas a la fermentación general de la vida (*El erotismo* 59).

Así, el horror a la muerte es un deseo de perduración; pero entregarse a ella es la pasión por lo ilimitado (la vida continua). Aquí no quedan excluidos la sexualidad y el erotismo: “... sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser” (Ib.

65). Y el erotismo, por su parte, es un desafío a la muerte, pues a través de este, el ser se embriaga de continuidad. Entonces, la definición que nos da Bataille de erotismo es: “es la apropiación de la vida hasta en la muerte” (15) y “... la apropiación de la vida hasta en la muerte es un desafío (...). Es un desafío, a través de la indiferencia, a la muerte (29).

Se puede decir, pues, que la obra de Lispector es esencialmente erótica, ya que sus personajes, en el instante de la continuidad, se apropian de la muerte, la enfrentan y hacen de ella vida, vida ilimitada. Así, por ejemplo, en el cuento “Cien años de perdón”, una niña roba rosas y pitangas; hacerlo es todo un secreto, casi un ritual, pues debe entrarse a los jardines ajenos, a lo prohibido:

Quando llegué a la rosa había pasado un siglo de corazón palpitante. Heme por fin delante de ella. Me detengo un instante, con peligro, porque de cerca es todavía más bella. Finalmente empiezo a partir el tallo, arañándome los dedos con las espinas y chupándome la sangre de los dedos (*Cuentos reunidos* 268).

Y, más adelante:

Entonces, mirando antes a los lados para asegurarme de que no venía nadie, metía la mano por entre las rejas, la hundía en el seto y empezaba a tentar hasta que mis dedos sentían la humedad de la frutita. Muchas veces, con la prisa, aplastaba una pitanga demasiado madura con los dedos, que quedaban como ensangrentados...

Nunca lo supo nadie. No me arrepiento: ladrón de rosas y pitangas tiene cien años de perdón. Las pitangas, por ejemplo, piden ellas mismas que las arranquen, en vez de madurar y morir, vírgenes, en la rama (269).

El sacrificio “sangriento” y erótico de las rosas y las pitangas las devuelve, junto con la niña, al instante continuo. La rosa y la fruta viven para morir en el instante de continuidad (son para alguien), y la niña la experimenta en el momento en el que las sacrifica, las posee: “... extravagancia anónima de un deseo inquietado por la visibilidad de sus excesos” (de Certeau 308).

Así, pues, a diferencia del cristianismo, la autora no piensa que el tiempo es una maldición, sino la libertad: seguir el deseo. El hombre adquiere dicha libertad en el momento en el que prueba del bien y del mal (manzana) y cae: en la tierra tiene un tiempo, una vida, la cual le permite paladear todo el fruto: la vida y la muerte. De esta manera, se entiende que “el tiempo no es la limitación del ser, sino su relación con el

infinito. La muerte no es anonadamiento, sino la pregunta necesaria para que esa relación con el infinito o el tiempo se produzca” (Levinas 30).

Dicha “pregunta necesaria” para que se produzca lo infinito del tiempo es la escritura. Buscar-preguntar es el lenguaje de Lispector en todas sus obras; a través de él interroga a la vida y a sus secretos. En otras palabras, Lispector se enfrenta a la vida/muerte a través de la *experiencia* que le permite la escritura. Así, en *La hora de la estrella*, el narrador dice:

Como voy a decir ahora, este relato será el resultado de una visión gradual; hace dos años y medio que de a poco vengo descubriendo los porqués. Es la inminencia de. ¿De qué? Quien sabe si más tarde sabré. Como que estoy escribiendo en el mismo momento de ser leído. Pero no empiezo por el final que justificaría el comienzo –como la muerte parece hacer con la vida- porque necesito registrar los hechos precedentes (14).

El “registrar los hechos precedentes” es registrar la continuidad de la vida en este mundo y en vida; no después de la muerte, ya que, como dice la autora en el mismo texto, “lo que madura por completo puede podrirse” (18) y Lispector -al igual que la niña de las rosas y las pitangas- con su palabra hace que la vida no muera “virgen en la rama”. Por lo mismo, en el fragmento citado, el narrador afirma que hará lo contrario a lo que “parece” que hace la muerte con la vida. Empezará con el principio y terminará, también, con el principio (continuidad/lo ilimitado). En este sentido, *La hora de la estrella* comienza así “Todo en el mundo comenzó con un sí” (13) y, a la vez, termina de la siguiente manera:

Dios mío, ahora mismo he recordado que la gente muere. Pero..., ¿yo también?!

No olvidar que, pese a todo, estamos en el tiempo de las fresas.

Sí. (81)

Para profundizar más en este final, quizás es preciso señalar que esta novela tiene como narrador ficcional a Rodrigo S.M., quien, en síntesis, escribe sobre el nacimiento y la muerte de su personaje, Macabea. Todo este proceso es el suceder a la continuidad de Rodrigo –como ya se señaló, la escritura es un enfrentamiento cara a cara con la vida y la muerte-. Por ello, un poco antes del final citado, él afirma: “La muerte es un encuentro con uno mismo (...). El mejor negocio todavía es el siguiente: no morir, porque morir no basta, no me completa, yo que necesito tanto. Macabea me mató” (80). El “Sí” final es su resucitación, que es permanente, porque “Todo en el mundo comenzó con un sí”. Es bajo estos términos que, para Lispector, “Vivir es un lujo” (*La hora... 81*).

Volviendo al tema de la escritura como un buscar-preguntar, en el primer fragmento citado de *La hora...*, se ve que el narrador dice que su relato es *el preguntar*

por “la inminencia de. ¿De qué?”. Ocurre que, para nuestra autora, la creación es una forma de buscar y de preguntar por lo ya dado (los seres humanos, los sentimientos, las cosas, los animales, la tierra). Ante lo existente -ya dado-, al hombre le queda, pues, buscar nombres para el misterio y ello es crear:

... procuró pensar con mucho cuidado, pues la verdad sería diferente si la dijese con palabras equivocadas (...). De cualquier forma, ahora que Martim había perdido el lenguaje, como si hubiese perdido el dinero, se vería obligado a manufacturar aquello que quisiera poseer. Se acordó de su hijo que le había dicho: yo sé por qué Dios ha creado el rinoceronte, es porque Él no veía el rinoceronte y entonces creó el rinoceronte para poder verlo (*La manzana en la oscuridad* 44).

La verdad es algo dado, crear es usar un lenguaje que le dé cuerpo o “manufacture” dicha verdad. Para ello, este nuevo lenguaje debe desprenderse de aquel que se usa para esconder o tapar la violencia del misterio (la continuidad). Sólo después de perder el lenguaje del mundo “racional” –por ponerle un nombre-, Martim puede crear lo que le acontece. Al hacerlo será un creador, como Dios, pues su rinoceronte será el cuerpo de la vivencia de la verdad dada y descubierta desde sí mismo. En este sentido, un poco más adelante de este fragmento, la narradora afirma: “-Con un acto de violencia esa persona de quien estoy hablando mató un mundo abstracto y le dio sangre”. Es decir, sólo a través de la violencia, la verdad adquiere un cuerpo, es “manufacturada”. Y es que “al ser el lenguaje por definición la expresión del hombre civilizado, la violencia es silenciosa (...) Civilización y lenguaje se constituyen como si la violencia fuera exterior, *ajena* no sólo a la civilización sino al propio hombre (puesto que el hombre es lo mismo que el lenguaje)”. Entonces, se saca que la violencia “carece en principio de voz, que así la humanidad entera miente por omisión y que el propio lenguaje se funda en esa mentira” (Bataille 192-193).

En este sentido, se puede decir que la escritura de Clarice Lispector es violenta, ya que busca la respiración del mundo; la intimidad de la vida interior que se abre y se arriesga a la Vida. Tiene la urgencia de destapar lo puramente vivo, lo recóndito del ser y lo hace –como diría la protagonista de *La pasión según G.H.*- sin la anestesia de la noche o del sueño (85). Es una escritura que nos regresa a lo que yace vivo en cada uno de nosotros.

Y lo maravilloso (o aterrador) es que el remontarse a lo Vivo nace en la vida cotidiana; la violencia (o intimidación) de este lenguaje nos lleva a recoger la tranquilidad de las cosas, el sólo-ser de los animales, el sabor de una fruta. De modo que se puede decir que es una obra de lo recóndito de las cosas y de la vida interior: recoge las felicidades clandestinas –como reza el título de uno de sus libros- y destapa los placeres anónimos, como se irá viendo.

Por otro lado, la violencia de dicho lenguaje cae con una fila lanza sobre distintas concepciones del mundo (amor, belleza, bondad, lo cristiano, la mortalidad) y las hiere hasta que salga lo más propio y desmesurado del hombre. Por ejemplo, la bondad no

es, para Lispector, el sentimiento cristiano de compasión y consuelo. La belleza no es un lenguaje claro y bien ordenado; no es tampoco un decorado armónico o una vida ordenada y moral. Al contrario, una de sus protagonistas, buscando lo sagrado de la vida, se ubica en el “polo demoníaco”, y desde allí recupera la parte olvidada del mundo divino:

Hasta entonces, mis sentidos viciados habían estado mudos para el sabor de las cosas. Pero mi más arcaica y demoníaca de las sedes me había llevado subterráneamente a destruir todas las construcciones. La sed pecaminosa me guiaba (...) Pero es la alegría más primordial. Y sólo ésta, ¡por fin!, ¡por fin! Es el polo opuesto del sentimiento-humano-cristiano. Por el polo de la más primordial alegría demoníaca, yo distinguía remotamente y por vez primera que existía realmente un polo opuesto (*La pasión según G.H.* 85).

Aquí se ve que G.H., abiertamente, toma la posición de la parte expulsada-caída. Le devuelve el “privilegio divino” que el cristianismo retiró. Y es que desde este polo siente “el sabor de las cosas” desde sí misma, desde su ser más arcaico, el cual había estado olvidado por los vicios del “sentimiento-humano-cristiano”: vicios en cuanto que es un sentir defectuoso, ya que ha sido adquirido por la costumbre de habitar dentro lo que ella llama el “sistema humano”: un mundo con belleza que ceba la violencia, que la esconde y se apoya, más bien, en la vida moral -como dice G.H. Entonces, sólo desde el “polo opuesto” podrá acercarse de manera directa a lo sagrado, puesto que sentirá el sabor de las cosas sin ningún tipo de gusto-adquirido en el mundo viciado.

Es en este contexto que la comprensión del mundo de Lispector es otra. El crimen, la transgresión, el error o la destrucción son elementos elevados al rango de punto cero, pues desde ellos se crea una obra (y una vida) propia.

El amor, específicamente, también debe ser entendido a partir de un acto que violenta el mundo abstracto de las palabras. Hablar de amor debe ser, para G.H., un acto de creación:

Ah, el amor prehumano me invade. ¡Comprendo, comprendo! (...) Pues, a la luz del amor de dos cucarachas, veo el recuerdo de un amor que yo tuve una vez y que ignoraba haber tenido; pues amor era entonces lo que yo entendía de una palabra. Pero hay algo que es preciso decir, es preciso decir ...

-Voy a decirte lo que nunca te dije antes (...). Voy a decirte que te amo. Sé que te dije eso antes, y que también era verdad cuando te lo dije, pero es que sólo ahora estoy realmente diciéndolo (96-97).

Comprender el amor está más allá de lo que *se entiende* (o el mundo entiende) de una palabra. Comprender el amor es, para G.H., hacerlo desde un espacio que sobrepasa lo abstracto de la palabra; es, pues, darle “sangre” a dicha palabra. Así, “manufacturar” una vivencia quiere decir ir a la raíz de la palabra desde una

comprensión propia (y neutra) de dicha palabra-vivencia: amar bajo los términos más propios es crear el amor.

Todo ello implica enfrentarse a lo desconocido que es, también, un lenguaje nuevo. En este sentido la tercera pierna a la que se refiere G.H. es lo opuesto a la literatura que la autora construye:

He perdido algo que era esencial para mí, y que ya no lo es. No me es necesario, como si hubiese perdido una tercera pierna que hasta entonces me impedía caminar, pero que hacía de mí un trípode estable. He perdido esa tercera pierna (...). Sé que únicamente con dos piernas es como puedo caminar. Pero la ausencia inútil de la tercera me hace falta y me asusta... (11).

No es casual que este fragmento se encuentre al inicio de *La pasión según G.H.*, ya que, para empezar a escribir, la narradora tuvo que empezar a caminar; es decir, tuvo que amputarse la tercera pierna que la mantenía en el mundo conocido y estable de sí misma. Entrar al mundo de la literatura, que esencialmente pregunta y le da sangre a los “rinocerontes”, es andar sin estabilidad alguna, es lanzarse a la desorganización de nuestro mundo. Y es que la literatura es perderse: “todo momento de hallar es un perderse a uno mismo” (Ib. 15).

Y, sin embargo, el hecho de preguntar/escribir no implica tener la respuesta; sino que incita el deseo. Ocurre que, según Blanchot, todo lenguaje que interroga tiene un “vacío inicial” porque pone “en el vacío la afirmación llena, la enriquece con el vacío previo. Mediante la pregunta, nos damos la cosa y nos damos el vacío que nos permite aún no tenerlo o tenerlo como deseo”. Es decir, la pregunta es “el lugar donde la palabra se da siempre como inconclusa” (*El espacio literario* 40).

Lo importante, entonces, es el deseo, cuya fuente es la pregunta. El deseo implica movimiento, búsqueda: implica vida. Es por eso que, en *Cerca del corazón salvaje*, Lispector dice que las preguntas de Juana “nunca buscaban respuestas (...). Nacían muertas, sonrientes, se amontonaban sin deseo ni esperanzas” (81). O sea, las preguntas de Juana nacen sin deseo ni esperanza de respuesta; ella se basta con la fuerza y la amplitud de las preguntas; preguntas sonrientes, cargadas de la fuerza del deseo de lo infinito –infinito que no cabe en respuesta alguna-. No obstante, la respuesta está en todo, es lo ya dado y, aún así, esconde un misterio: el misterio de lo vivo.

Ocurre que “preguntar es buscar, y buscar es buscar radicalmente, ir al fondo, sondear, trabajar el fondo y, en última instancia, arrancar. Ese arrancamiento que contiene la raíz es la labor de la pregunta” (Ib. Blanchot 39). Con este arrancamiento, y con lo mencionado hasta aquí, se ve que la autora refresca la idea de que la mujer tiene un halo de peligro. Su escritura es el deseo de llegar al fondo o a la raíz: sentir/paladear. Es por ello que, como una peregrinación, la palabra de Lispector es un

descenso (o regreso) al interior: una secreta, salvaje y erótica interioridad que la torna indócil.

En *La pasión según G.H.*, la narradora descubre lo más propio de sí, la raíz de la existencia en una cucaracha; de modo que al ver al insecto, asume una ley (o, en este caso, antiley) cucarachezca y, así, abandona el “sistema humano” (el mundo bello, ordenado, racional, con gustos salados y dulces) para internarse en sí misma, en su ser más propio, más natural. Es como si G.H. y, en general, todos los personajes de Lispector dijeran “queremos sentirnos lo más alejados posible del mundo en que el incremento de recursos es regla. Pero decir ‘lo más alejados posible’ es poco. Queremos un mundo *invertido*, queremos el mundo *al revés*. La verdad del erotismo es la traición” (Bataille 176; énfasis del autor). Así, pues, una vez más, se ve que la obra de Lispector es erótica, puesto que traiciona al mundo racional y se entrega al mundo continuo a través de la animalidad.

La animalidad, el mundo invertido que desean los personajes es, además, una transgresión:

... uno de sus aspectos más visibles [del mundo de la transgresión] se refiere a la alianza con el animal. La confusión de lo animal con lo humano, de lo animal con lo divino, es la marca de una humanidad muy antigua (al menos los pueblos cazadores la mantienen); pero la sustitución de divinidades animales por divinidades humanas es anterior al cristianismo, hacia el cual conduce una lenta progresión más que un cambio profundo (...). Y sin embargo me parece evidente una relación entre la importancia de la moral y el desprecio por los animales. Ese desprecio quiere decir que el hombre, en el mundo de la moral, se atribuyó a sí mismo un valor que los animales no tenían; con ello se elevó muy por encima de ellos. El valor supremo volvió al hombre, opuesto a los seres inferiores, en la medida en que “Dios hizo al hombre a su imagen”; ahí, en consecuencia, la divinidad se salió definitivamente de lo animal. Sólo el diablo conservó como atributo la animalidad –simbolizada por el rabo-, la cual, como respuesta primera a la transgresión, es, sobre todo, signo de caída (Bataille 142-143).

Es en este espacio inferior y maligno donde la protagonista de *La pasión...* descubre lo sagrado. Ocurre que, como se vio, sólo los actos violentos permiten entrever la continuidad; y el entrecruzamiento del mundo animal y humano implica violencia, pues “... la animalidad perturba y compromete las fronteras de la humanidad” (de Certeau: 57), sus límites, su estado discontinuo.

Ahora bien, la animalidad es “una de las constantes de la estética” de Lispector, puesto que es una “mezcla de precaria existencia y de vitalidad feroz, [con lo que aparece] significado el universo femenino” (Cróquer 166). Así, lo femenino es lo relacionado a la superación de límites, a la ruptura del mundo posible (racional, legal). Pero es una ruptura desde lo ínfimo, insignificante y cotidiano (una cucaracha, robar

frutas o flores, por ejemplo); es decir, tienen “cualidades menores de personajes menores, en el proyecto de una literatura que se quiere deliberadamente menor y que saca de ahí su fuerza subversiva”¹ (Deleuze y Guattari 95). Y es lo menos significativo posible porque es desde lo más pequeño, desde lo más intrascendente que puede hacer violencia a la ley. De esta manera, se puede deducir que las mujeres implican violencia: desquician el mundo del trabajo. Lo femenino y lo cotidiano son la cuna de lo violento. El cada día esconde una violencia silenciosa. Y es que la violencia “... jamás dice que existe y jamás afirma su derecho a existir, sino que siempre existe sin decirlo” (Bataille 194).

En este contexto, Lispector, desde su ser mujer, hace literatura menor; puesto que le devuelve al mundo “su parte salvaje” -como diría Hélène Cixous-, en cuanto que fisura la realidad posible al consumir instantes: al apropiarse de la vida y la muerte desde la animalidad². Esto se ve claramente ejemplificado en *La pasión según G.H.*:

Pero, ¿por qué exactamente se había reconstruido en mí de repente el silencio original? Como si una mujer tranquila hubiese sido llamada y tranquilamente hubiese abandonado el bordado en la silla, se hubiese levantado, y sin decir una palabra –abandonando su vida, renegando del bordado, del amor y del alma ya formada-, sin una palabra esa mujer se hubiese puesto tranquilamente a cuatro patas y comenzado a caminar y a arrastrarse con mirada brillante y tranquila: es que la vida anterior la había reclamado y ella había respondido a la llamada.

... ¿Qué es lo que me había llamado: la locura o la realidad? (...) Todo caso de locura es que algo ha regresado. Los posesos, a ellos no los posee lo que llega, sino lo que regresa. A veces, la vida regresa (58-59).

Viendo este fragmento por partes, primero hay que destacar el hecho de que esta mujer, al principio, está siguiendo con el rol que le impone el “sistema humano” (dictado, generalmente, por lo masculino) y se dedica a bordar. Sin embargo, de pronto, esta mujer que no ocupa un lugar productivo –productivo no sólo en el sentido económico, sino en el sentido de construir lo que fundamenta una sociedad: lo masculino es el lado que establece las leyes, roles y ordenes-, de pronto deviene animal (se pone de cuatro patas) y se arrastra con una “mirada brillante y tranquila”,

¹ Para Deleuze y Guattari la literatura menor es aquella que tiene como características “la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político y el dispositivo colectivo de enunciación” (31).

² La relación de lo divino (ilimitado) con lo animal, la vida y la muerte aparece desde tiempos muy antiguos. En un ritual, los hombres se disfrazaban de animales, con lo que “representaban diversos modos de entrar en relación con los muertos, ambiguos dispensadores de prosperidad, en el periodo crucial en que el año viejo termina y se inicia el nuevo” (Ginzburg 147). Asimismo, lo animal y la muerte están en “identificación profunda”, pues son “dos expresiones de la alteridad. El más allá ha sido, antes que nada, literalmente, el otro sitio” (Ib. 207). Así, Lispector retorna a la espiritualidad humana más antigua, que se acercaba más a lo sagrado, puesto que no escondía la violencia del sacrificio ni la violencia de lo altérico.

que la saca de su quehacer doméstico hacia aquello totalmente altérico: hacia la vida anterior.

Devenir animal y tener la mirada brillante son hechos que salen de la forma establecida por la moral humana y, por tanto, esta mujer es, ahora, una loca, una poseída. La locura es algo peyorativo en el “sistema humano”; sin embargo, para G.H (la loca), es el regreso a la vida (“a veces la vida regresa”, dice el fragmento); es pues, el regreso al paraíso que se pierde cuando el ser se humaniza.

Ahora bien, tener la mirada brillante y tranquila tiene connotaciones importantes en la obra de nuestra autora. En el cuento “La imitación de la rosa”, Laura se pierde a sí misma o, mejor, “regresa” a sí misma al recordar las rosas que tenía en su florero. Cuando eso pasa, su marido –el representante de las formas del “sistema humano”, dadas por lo masculino- la encuentra, igual que a la loca: “alerta y tranquila”. Ante ello el hombre responde desviando “los ojos con vergüenza por la falta de pudor de su mujer que suelta y serena, allí estaba” (*Cuentos escogidos* 74). Es decir, una mujer que abandona la moral del mundo puramente es. Y, como sabemos, aquello que solamente es recae, sobre todo, en lo animal, aunque en este cuento recaiga en la cosa (las rosas).

La tranquilidad de la mirada, específicamente, remite, a lo animal porque estos seres no tienen lo que es incesantemente cambiante e incesantemente racional; la mirada del animal tiene un ángulo de visión infinito: no tiene conciencia de muerte y, por tanto, su temporalidad es otra: es ilimitada mientras dura. Al respecto, dice Rilke –citado por Blanchot-: “Porque, cerca de la muerte –léase continuidad-, no se ve más que a la muerte / y se mira fijamente hacia fuera, tal vez con una gran mirada de animal” (*El diálogo inconcluso* 137).

. Así, la mujer que tiene la mirada tranquila o serena y que allí está, es una mujer que ha abandonado su forma (formalidad) humana y ha regresado a lo más propio de sí, del ser. En este sentido, Ángela Pralini, la protagonista del relato “La salida del tren”, se va al campo para escapar de su novio, pues él, Eduardo, “escuchaba la música con el pensamiento. Y *entendía* la disonancia de la música moderna, sólo sabía *entender*. Su inteligencia la ahogaba” (*Cuentos reunidos* 372). Por tanto, ella necesita regresar a su “lado fuerte”, a su lado “vaca”. Así, en el tren, yéndose de Eduardo piensa:

Tengo un lado malo (el más fuerte y el que predominaba ahora, el que había intentado esconder por ti), y en ese lado fuerte yo soy una vaca, soy una yegua libre que patea en el suelo, soy una mujer de la calle, soy vagabunda, y no soy un “letrada”. Sé que soy inteligente y que a veces escondo eso para no ofender a los otros con mi inteligencia, yo que soy una inconsciente (375).

El lado malo para el hombre (el “sistema humano”) es, entonces, el lado de la fuerza, de lo animal; el lado violento e irracional: el lado vaca, caballo; el lado iletrado y vagabundo. Para una mujer que regresa a sí misma, ése es el lado de la inteligencia; aunque debe ser escondido para no ofender a la bondad humana.

El peligro de la ofensa hace de la palabra de la mujer un “lugar quizá imaginado por la mirada masculina como el de una *palabra-mujer monstruosa* del que, sin embargo, algunas mujeres se hacen cargo por su *deseo* (muchas veces realizado) de edificar, a través de ella, una morada, un territorio en el cual (re)conocerse y desde el cual disentir” (Cróquer: 42; énfasis de la autora). Esto ocurre con la palabra de G.H., de Ángela Pralini y de Laura, que son monstruosas (animalezcas) porque, siguiendo la pulsión de su deseo, escriben de acuerdo a lo que reconocen en ellas, disintiendo el “sistema humano” (regulado por lo masculino).

El lenguaje masculino es, pues, el lenguaje de la razón -“sólo sabía *entender*” dice Ángela de Eduardo-. Igualmente, en *La hora de la estrella*, Olímpico (el novio de Macabea) “adoraba oír discursos. Porque tenía sus propios pensamientos, eso tenía” (45). Y, en cambio, “Macabea simplemente no era técnica, ella era sólo ella” (Ib.). Así, pues, el lenguaje/ser femenino pareciera alejarse de lo racional y acercarse a lo instintivo. Al respecto, la narradora de *Agua viva* dice: “No es un mensaje de ideas lo que transmito y sí una intuitiva voluptuosidad de lo que está escondido en la naturaleza y que adivino” (26), y es que –continúa ella- “más allá del pensamiento no hay palabras: se es” (31).

La palabra de mujer es, así, (...) como lugar a través del cual se revelan enigmas (un *decir-lo-prohibido* que deja al descubierto una falta que debía permanecer oculta: bien la transgresión de una ley moral, bien la impotencia del hombre “potente” frente al destino último de su propia muerte) (Cróquer 44).

Para aterrizar esta cita en un ejemplo, volvamos a *La hora de la estrella*, a un diálogo entre los novios:

Ella: -Disculpa, pero no me parece que yo sea muy gente.

Él: -¡Pero si todo el mundo es gente, Dios mío!

Ella: -Yo no me he habituado.

Él: -¿No te has habituado a qué?

Ella: -Ah, no sé explicarme ...

Él: -Oye, yo me largo, porque tú eres imposible.

Ella: -Es que sólo sé ser imposible, no sé otra cosa. ¿Qué puedo hacer para lograr ser posible? ...

Él: -Ay, tú no tienes arreglo. Yo de tanto oír que me llamaban, me convertí en mí mismo ... (47).

El ser imposible de Macabea pareciera ser literal, ya que no tiene nombre hasta que alguien “real” (Olímpico) se lo pregunta. Es decir, la protagonista deja de ser

imposible o “sólo ella”, cuando alguien la nombra. Y es que, como señala Barthes, “... apropiarse es fragmentar el mundo, dividirlo en objetos finitos, sujetos al hombre en proporción misma de su discontinuidad: pues no se puede separar sin finalmente nombrar y clasificar, a partir de esto nace la propiedad” (129). El nombre limita al otro a sí mismo y no permite ir hacia el secreto que está en él, el nombre fragmenta la infinidad de lo dado.

Ahora bien, pese a que Macabea adquiere identidad o un límite con Olímpico, el narrador de la novela la devuelve a lo continuo al darle un nombre bíblico y, además, dice que es “la muchacha anónima de la historia” y “tan antigua que podría ser una figura bíblica. Era subterránea” (31). Si, como dice G.H. el “... Amor es cuando no se da nombre a la identidad de las cosas ...” (*La pasión...* 72), es obvio adivinar que el noviazgo entre Macabea y Olímpico termina mal, pues él la deja por Gloria; una mujer que sí tiene nombre y pertenece al “sistema humano” (entre otras cosas se adorna el cabello con tintes, afirma ser “carioca de pura cepa”, “estaba bien alimentada” (57)).

Aquí se hace preciso volver al tema del amor y del animal, ya que para Lispector, el amor es la apertura del ser; abrirse, para hacerse seres carentes: “La revelación del amor es una revelación de carencia; bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos es el lacerante reino de la vida” (*La pasión* 126). Y no hay nadie más carente que un perro. Así se ve en el cuento “El crimen del profesor de matemáticas”, donde el protagonista comete un crimen: entierra a un perro muerto “en tributo de [su] perro abandonado” (*Cuentos escogidos* 140). Este personaje busca escapar de lo que desordena el mundo del trabajo; en este caso, la violencia de la culpa. Entonces, obedeciendo al orden y a su tendencia a los cálculos (es profesor de matemáticas), establece una especie de simetría y entierra a un perro muerto como medio de expiación de la culpa, o como una manera de sepultar/esconder las vivencias con el perro abandonado, José. Ocurre que abandona a José porque se traslada; pero el traslado es un motivo secundario, pues reconoce que, en el fondo, abandona a su mascota porque su amor canino lo incomoda: “E, inquieto, yo comenzaba a comprender que no exigías de mí que yo cediera nada de [mi naturaleza] para amarte, y eso comenzaba a importunarme” (138). La mirada del animal profesa un amor canino que no pide nada y que, por tanto, trasciende el orden del profesor y, entonces, para superar lo salvaje/continuo del perro, lo abandona.

Y es que, aunque los animales están expulsados del espacio del bien, pareciera que, para nuestra autora, ocurre al contrario. Lo más cercano al bien o al amor es lo más animalizado u oscuro, pues estos elementos nos hacen “pasar del reino de la lógica al de la evidencia viva” (Cixous 171).

Y lo más vivo parece ser lo femenino, ya que, al igual que la mujer que se entrega a una cucaracha (G.H.), las mujeres de todos sus relatos están estrechamente relacionadas a la violencia que representa la fuerza de lo vivo/salvaje. Así, en relato “Amor”, la narradora dice sobre Ana que en “su mano pequeña y fuerte [está] su corriente de vida” (*Cuentos escogidos* 44) y que ella forma “parte de las raíces negras y suaves del mundo” (46). Por otro lado, en el cuento “La mujer más pequeña del

mundo”, Pequeña Flor ríe “porque, dentro de su pequeñez, una gran oscuridad se había puesto en movimiento (...) sentía el pecho tibio de lo que se podía llamar Amor” (Ib. 94); más aún, esta pequeña mujer está embarazada, es decir, literalmente, lleva en sí misma la vida:

Porque la propia cosa rara sentía el pecho tibio de lo que se podía llamar Amor. Ella amaba a aquel explorador amarillo. Si hubiese sabido hablar para decirle que lo amaba, él se hincharía de vanidad. Vanidad que disminuiría cuando ella agregara que también amaba mucho el anillo del explorador y que amaba mucho la bota del explorador. Y cuando él se deshinchara avergonzado, Pequeña Flor no comprendería por qué. Porque, ni de lejos, su amor por el explorador –hasta puede decirse “profundo amor”, ya que, no teniendo otros recursos, ella estaba reducida a la profundidad-, pues ni de lejos su amor profundo por el explorador quedaría desvalorizado por el hecho de que ella también amaba su bota. Existe un viejo equívoco sobre la palabra amor (...) que exige que sea ¡de mí, para mí! (95).

En esta cita vemos que el “profundo amor” consiste en el amor que se reduce a la profundidad; es decir al amor que no tiene “recursos” para adornarlo o recursos para poseer lo amado “¡de mí, para mí!”. En este sentido, para la autora, el amor (hacia el otro, hacia las cosas, hacia la familia, hacia la vida, etc.) no es dulce; carece de dicho “recurso” y es, más bien, simple, puesto que consiste en reír por el simple hecho de no ser comidos, es decir, por el simple hecho de vivir; así lo señala la narradora en las líneas que siguen al anterior fragmento:

Pero en la humedad de la selva no existen esos refinamientos crueles, el amor es no ser comido, amor es encontrar hermosa una bota, amor es gustar del color raro de un hombre que no es negro, amor es reír de amor a un anillo que brilla. Pequeña Flor parpadeaba de amor, y rió cálida, pequeña, grávida, cálida.

Sucede que lo que existe es infinito y continuo y, entonces, no puede poseerse nada; lo que sí se puede hacer es abrirse a ello y ser parte de dicha continuidad: como Laura, quien al no poseer sus rosas porque las regala, decide hacerse parte de ellas. De esta manera, amor y dar se relacionan en cuanto que el amor implica darse; en otras palabras, siguiendo a Bataille, el amor es la muerte del “yo” por el otro, donde el “yo” se despersonaliza, se saca su ser yo-mismo y lo apertura al otro.

Dicha apertura puede darse solamente sin lenguaje. Pequeña Flor no sabe hablar y ama todo: desde lo propio (a sí misma que no es comida) hasta lo más altérico: el explorador (el “hombre que no es negro”). Ocurre que el lenguaje, a diferencia del “amor profundo”, es una manera de apropiarse del mundo –recordemos la cita de Barthes: “... apropiarse es fragmentar el mundo, dividirlo en objetos finitos, sujetos al hombre en proporción misma de su discontinuidad: pues no se puede separar sin finalmente nombrar y clasificar, a partir de esto nace la propiedad” (129)-. En este

sentido, el explorador, quien quiere poseer a Pequeña Flor, al verla siente “una inmediata necesidad de orden, y de dar nombre a lo que existe, le dio el apodo de Pequeña Flor” (89).

A las palabras (nombres) se les opone, pues, el silencio, y, detrás de él está lo continuo, o la forma de amar de Pequeña Flor. Esto implica desorden, nada está separado/nombrado, todo se reduce “a la profundidad” (como dice el primer fragmento citado sobre la pequeña mujer).

Ahora bien, pese a que hasta aquí se ha realizado una especie de comparación en el que el universo femenino aparece privilegiado con respecto al universo masculino, es preciso señalar que para Clarice Lispector prima, sobre todo, la armonía, la continuidad el abrirse al otro(a). El mundo se mantiene por la armonía entre varios elementos, entre ellos, lo femenino y lo masculino. La relación amorosa o, mejor, erótica –pues “el sentido último del erotismo es la fusión, la supresión del límite” (Bataille 135)- aunque pareciera ser anárquica, es en el fondo una forma que la autora encuentra para mantener dicha armonía: no sólo equilibra lo femenino y masculino, sino que, también, retorna a la relación entre lo humano y lo natural: la relación de lo civilizado (mundo con lenguaje racional) y lo salvaje (mundo violento y silencioso).

Así, en *Agua viva* afirma:

La fecundación es la unión de dos elementos generadores –masculino y femenino- de la que resulta el fruto fértil. “Había plantado el Señor Dios desde el principio un jardín delicioso, en el que colocó al hombre que había formado” (Gén II, 8) (61).

La cita bíblica de la autora busca la “anuencia de Dios” (Ib. 22) para aquello que está expulsado del lado del Bien (la sexualidad, entre otras cosas). Dice:

... te escribo (...) como si fuesen poderosos tentáculos, como voluminosos cuerpos desnudos de fuertes mujeres envueltas en serpientes y en carnales deseos de realización, y todo esto es una plegaria de misa negra, y una petición a rastras de amén; porque lo que es malo está desprotegido y necesita la anuencia de Dios: he ahí la creación (22).

Se ve, pues, que la creación de la autora busca, en última instancia, la anuencia de Dios para aquello expulsado por estar en el lado del mal. Clarice Lispector habla del amor, de Dios, de la vaca, del perro, de la cucaracha, de una norestina desde el lado del mal, pues su escritura respira desde la intimidad (rechazada) del mundo. La mordida del fruto, la caída son, pues, la celebración de la Vida –como se vio al inicio.

Detrás de lo maligno para el mundo, está, entonces, una profunda idea de amor, o de entrega. La transgresión, que sigue el deseo, tiene como fórmula una poética basada en el amor. Así, desear, transgredir, errar, buscar lo instintivo y animal, es violentar el ser discontinuo para hacerlo carente y la carencia es la aceptación de la necesidad del otro. Asimismo, sólo necesitando y abandonándose a la necesidad se da

la entrega y dicha entrega es el sentido de todo. Dar es dotar de sentido a la vida, a cada cosa y a cada ser. Por eso, los personajes de Lispector regalan rosas, regalan miradas, regalan cuerpos, regalan sus vidas. Y ella, la autora, regala/entrega su escritura (que es su vida): en *La hora de la estrella* su dedicatoria dice: “Me dedico a un color bermejo, muy escarlata, como mi sangre (...) y, por lo tanto, me dedico a mi sangre” (9). Al respecto Cixous afirma que esto que dedica no es el libro, pues “‘eso` que es el libro es ´me`”: “Me dedico” (179), cita la autora francesa.

La pregunta, entonces, es qué pasa con el lector, el que recibe esta tremenda entrega. Qué hace ante la celebración de aquello que aterroriza y que hace que se vuelque la mirada. El lector queda, pues, quebrantado. Los cebos y las protecciones bellas, las lágrimas saladas y los amores dulces quedan vulnerados. La vivencia de los personajes se hace una vivencia (clandestina) de lo más recóndito del lector. Aquello que no sabemos cómo entender, cómo nombrar o que apenas intuimos –pues lo olvidamos para escapar de la violencia- toma fuerza e interviene en nuestra discontinuidad y, quien sabe, quizás la lectura nos des-limita y nos hace puro espíritu porque el cuerpo está bajo la convulsión extraña de textos fascinantes y horrorosos a la vez.

En este sentido, así como para Rodrigo S.M. escribir a Macabea es una forma de vivirla, para el lector leerla también es vivir(la). Y es que al atravesar esta literatura las palabras se hacen nuestras (nombran lo nuestro), entran como por ósmosis a nosotros los lectores, que somos porosos por el simple hecho de ser lo que somos: seres vivos. De modo que la escritura (leer y escribir) es un vivir y/o un vivirse. El mundo se traduce en una vivencia interior que nace y muere en la comprensión que alcanza la palabra. Así, en G.H., Laura, Ángela, Macabea o el profesor de matemáticas está Clarice Lispector, “sólo sabemos que está ahí, como el corazón en el pecho, la oímos marcar el compás de la vida” (Cixous: 170).

Bibliografía

- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2002
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992
 _____. *El diálogo inconcluso*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1996
- Certeau de, Michel. *La fábula mística*. Santa Fe: Universidad Iberoamericana, 1993
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 2001
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1990
- Ginzburg, Carlo. *Historia nocturna*. Barcelona: Muchnick Editores, 1991
- Levinas, Emmanuel. *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid: Cátedra, 1994
- Lispector, Clarice. *Un aprendizaje o el libro de los placeres*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973
 _____. *La pasión según G.H.* Barcelona: Muchnick Editores, 2000
 _____. *La hora de la estrella*. Madrid: Siruela, 2001
 _____. *Cuentos reunidos*. Madrid: Santillana, 2002
 _____. *Cerca del corazón salvaje*. Madrid: Siruela, 2002
 _____. *La manzana en la oscuridad*. Madrid: Siruela, 2003
 _____. *Agua viva*. Madrid: Siruela, 2004