

**EL ACTO AMOROSO DE LA ESCRITURA EN LA FICCIÓN DE CLARICE
LISPECTOR**

by

Mónica Alejandra Canedo Sánchez de Lozada

Licenciada en Literatura, UMSA-La Paz, 2004

M.A., University of Pittsburgh, 2007

Submitted to the Graduate Faculty of
The School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2010

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Mónica Alejandra Canedo Sánchez de Lozada

It was defended on

December 3, 2010

and approved by

Dr. Bobby Chamberlain, Associate Professor, Hispanic Languages & Literatures

Dr. Hermann Herlinghaus, Professor, Hispanic Languages & Literatures

Dra. Mara Negrón, Professor, Departamento de Estudios Hispánicos-Universidad de

Puerto Rico

Dissertation Director: Dr. Juan Duchesne-Winter, Professor/Chair, Hispanic

Languages & Literatures

Copyright © by Mónica Alejandra Canedo Sánchez de Lozada

2010

EL ACTO AMOROSO DE LA ESCRITURA EN LA FICCIÓN DE CLARICE

LISPECTOR

Mónica Alejandra Canedo Sánchez de Lozada, PhD

University of Pittsburgh, 2010

This dissertation explores Clarice Lispector's writing in three of her novels: *A Paixão Segundo G.H.*, *Água Viva*, and *A Hora da Estrela*. The critical studies on this author typically center on three distinct points: (1) an examination of mysticism in relation to silence, (2) an underscoring of social criticism in Lispector's work, (3) a focus on the female role and its fractures. Taking a different path, and following poststructuralist thought, I demonstrate that writing constructs itself in order to be destroyed. Writing's "death" appeals to an aperture into the Other, so that it can inhabit a continuous life, which includes life and death. This aperture implies a sacrifice of writing's grammatical logic, a rupture with a rational order, and a contestation of the cumulative/capitalist system from a plethora of characters.

To what extent, then, is this writing an act of love? And what are the ways in which it is constructed to be such an act of love? The answer can be summarized in one word: desire. Lispector's language is saturated with desire (desire for other human beings, for things, for animals, for God, etc.). This writing thus stretches itself to its limits for a desire that, paradoxically, does not necessarily go outside of a system, but *inside* of the intimate life of the characters, things, or animals. In this sense, the author goes back to the most organic level of

life. From that place she inhabits and feeds the characters, the writing, and the readers with the power of life.

Beyond the thematic of love in Lispector's work, I argue that language itself surrenders to desire; love therefore circulates within the writing, which breaks free of the "secure" trends of language, defying its logic, so that it comes to be possible to feel the silent identity of the world. Clarice Lispector's fiction **mesmerizes us with** what might be called obscure passages, which find their *raison d'être* in the strength of sensation rather than logic.

TABLE OF CONTENTS

AGRADECIMIENTOS	VIII
1.0 INTRODUCCIÓN	1
2.0 CAPÍTULO II	12
2.1 LA SOBERANÍA DE LA ESCRITURA	15
2.2 EL TRABAJO Y LA MORAL	25
2.3 DERROCHE Y TRANSGRESIÓN	37
2.4 EL IMAGINARIO JUDEOCRISTIANO Y LA ANIMALIDAD	53
3.0 CAPÍTULO III.....	71
3.1 LA COMUNICACIÓN: MÚSICA Y TRAGEDIA	85
3.2 LA PREGUNTA DE LA CREACIÓN Y LA RESPUESTA DEL AFUERA...	103
3.3 LA EMANACIÓN DE LO ANTERIOR, UNA ESCRITURA ACUÁTICA...	114
4.0 CAPÍTULO IV	127
4.1 EL AMOR O LA INDIFERENCIA DE SÓLO-SER	136
4.2 EL DESEO POR EL O/OTRO.....	145

4.3	EL LENGUAJE ANTILITERARIO	153
4.4	LAS (IM)POSIBILIDADES DEL LENGUAJE QUE BROTA POR OTRO	170
4.5	LA AMENAZA DE LAS PALABRAS	177
5.0	EPÍLOGO	183
	BIBLIOGRAFÍA.....	189

AGRADECIMIENTOS

Empecé a estudiar y, sobre todo, a saborear la obra de Clarice Lispector cuando me estaba formando para la licenciatura; desde entonces, todas las veces que leo y releo sus libros, nunca deja de sorprenderme y sacudirme. Quizás uno de los aspectos que más me ha interesado de su obra es la manera de acercarse al mundo que allí se descubre. Es un lenguaje que se alimenta y, a la vez, le retribuye a la vida. Por ello, quiero prestarme sus palabras para expresar mi reconocimiento a todas aquellas personas me han acompañado en el proceso de esta disertación y, sobre todo, durante los años de estudiante de doctorado. Al final de uno de sus relatos, la brasileña dice que “sin miedo existía el mundo”, y si algo he aprendido de mis entrañables amigas, Aarti y Elena, es que hasta en los momentos más duros o fastidiosos, la vida existe penetrantemente: gracias por darme esa alegre intensidad en estos años. Aarticita, sin nuestros traguitos, nuestro yoga, nuestras interminables charlas (en las que descubrimos que comulgamos en tantas cosas) y sin tu cariño estoy segura de que me hubiera vuelto a medio camino. Ele, nunca voy a olvidar todo tu apoyo desde el primer momento que hablaste conmigo (cuando ni éramos amigas); tus palabras y tu amistad no se quedaron en Lulu’s, están en mi cabeza. Las quiero, chicas, y las llevo siempre conmigo. Sin duda, la realidad también hubiera sido tediosa

sin mis queridos amigos y compañeros de Pitt. Roberto, Gina, Emily, Rafa, Rubén, Gerardo, Becky, Debbie, Jungwon, Fer, Alessandra, gracias por sus risas, compañía y, sobre todo, gracias por su amistad.

Sin el apoyo de Debbie Truhan, todo hubiera sido más arduo también. Gracias por tus inteligentes consejos desde que empezamos a conocernos por email, por tu interés y apoyo todos estos-años.

Un profundo agradecimiento a mi *advisor*, Juan Duchesne. Gracias por sus sabios consejos, sus lúcidos comentarios y observaciones para el desarrollo de este proyecto y, también, gracias por sus clases, todas intensas y cargadas de conocimiento, siempre desde puntos de vista totalmente nuevos y creativos. Por las conversaciones en su oficina y por tranquilizarme en momentos de estrés. Quiero expresarle también mi gran admiración, no sólo es un tremendo intelectual, sino también es una persona sencilla y con gran inteligencia.

A los miembros de mi comité, Bobby, Hermann y Mara. Gracias por sus lúcidas observaciones para el desarrollo de este proyecto. Bobby, también por las interesantes clases de literatura brasileña y por ser un profesor que escucha a los estudiantes. Hermann, también agradecerte por tus clases, en las que los derroteros teóricos que diriges siempre me hicieron pensar. Y, Mara, por aportar su gran conocimiento sobre Clarice y sus consejos para la disertación, todos han sido muy válidos para mi proyecto.

Finalmente, a Valequito Guapo, a mi Princesita, a mis Pá y Ani linda: no solamente mi agradecimiento infinito, sino también todo mi amor (que también es infinito). Mamita y Tatito, también todo mi amor y agradecimiento infinitos, son los que le dan sentido a mi mundo.

1.0 INTRODUCCIÓN

*Oh dulce amor, tus manos en mis manos
deseando han engendrado mundo.*

—Blanca Wiethüchter

La proyección del mundo está en el deseo y el encuentro de dos manos: este es un símil de lo que es y explora la escritura de Clarice Lispector. Su lenguaje está cargado de deseo (deseo por otro ser humano, por las cosas, por los animales) y ello deviene en la instauración de un mundo que no es nuevo —pues el lenguaje regresa a lo más cotidiano e insignificante—, pero que sí se presenta extranjero. Y es que el lenguaje de su obra regresa de una vida íntima que, paradójicamente, nunca fue experimentada, o si lo fue, se trataba de alguna lucidez instantánea e inaprensible para la conciencia y/o el lenguaje. De este modo, la escritura y los personajes de la ficción lispectoriana sondan lo que no tiene lenguaje y ocurre secreta y silenciosamente en la vida de los seres humanos, de los animales y las cosas.

En este sentido, podría decirse que la poética de la escritura de la brasileña es la que deja que la existencia se dirija a la misma existencia: “una disposición a conservar y a aumentar el acceso de la existencia a su propio sentido inapropiable y sin fundamento (...). Es remitir la existencia a la existencia” (Nancy 21).

Se trata de una obra que respira interioridad y exuda los misterios inenunciados de la existencia. Así, pues, el presente trabajo gira en torno a la reflexión de la *experiencia* del lenguaje en su búsqueda por lo que está más allá de los límites de lo nombrable y posible para el ser humano: la existencia-que-es-ya. Asimismo, es una reflexión en torno a los lugares a los que dicho lenguaje asiste en su exploración.

De esta forma, la experiencia que se da por y en el lenguaje de la obra de Lispector asiste a espacios tales como Dios, la pobreza, la riqueza, las diferencias sociales, la soledad, el miedo, el horror, la vejez, la juventud, etcétera, pero siempre, todos, terminan o regresan a un solo punto: el amor. Se trata del amor de lo que *es* desnudamente, un amor que no posee al otro, que, por el contrario, respeta su alteridad y mantiene el deseo como un modo de relación. Asimismo, es un amor que deja que cada especie siga su naturaleza por más cruel que ésta sea: amor es la materia viva —dice uno de los personajes de Lispector.

Ahora bien, aquí planteo que este trabajo explora los espacios que busca y *experimenta* el lenguaje, entonces, más allá del efectivo desarrollo temático del amor, se verá que el amor circula por la escritura de Lispector, en cuanto hechura del acto de escribir. Y lo hace saliendo del curso “seguro” del lenguaje, rompiendo con la lógica del mismo, de modo que se vaya haciendo posible percibir la silenciosa identidad del mundo. Es por ello que, en la ficción de la autora, encontramos lo que podría llamarse pasajes oscuros, que tienen su razón en la fuerza de las sensaciones más que en la de la lógica.

En dicha oscuridad, el lenguaje y los personajes se acercan a la “zona de vibración” por medio del error o el equívoco. Sin embargo, como se ve en algunos textos, la inexorabilidad de dicha zona tiene su acierto en el amor de los cuerpos. Así, pues, la sexualidad es importante en

la obra en cuanto que es el punto cero de la vida, donde acuden la violencia de los instintos (lo básico de la vida), los impulsos del deseo y, sobre todo, la coexistencia de la vida y la muerte: donde y cuando silenciosa y misteriosamente la vida nace.

Dado este marco, estudio en las páginas que siguen tres novelas de Clarice Lispector: *A Paixão Segundo G.H.*¹ (1964), *Água Viva*² (1973) y *A Hora da Estrela*³ (1977) para examinar en ellas una escritura que se proyecta amorosamente hacia lo divino por medio de la realidad ónticamente dada (las cosas, el otro, el animal). Por lo mismo, se verá en este proceso que la escritura persigue lo anterior al lenguaje y busca darle una estructura humana/consciente: la escritura es el “soplo de vida” de dicha anterioridad. Sin embargo, se verá también que, en este intento, la escritura se va perdiendo a sí misma, de modo que su posibilidad de nombrar se proyecta hacia lo imposible (de nombrar) –hacia el Afuera- y con ello arrastra consigo a sus personajes. Así, pues, comprobaremos que estos personajes siguen la lógica de un pensamiento trágico, próximo a la concepción de Nietzsche, lo que ayuda a sopesar el alcance de la

¹ Esta novela es narrada en primera persona por G.H., una mujer de clase acomodada que decide limpiar su casa el día en que se marcha su empleada, Janair. Empieza por el cuarto de esta última, sin embargo, queda paralizada cuando ve que en el ropero hay una cucaracha. El insecto la aterroriza, pues ve en él lo más básico, neutro y violento de la vida y sus procesos. Tomando fuerzas, la aplasta con la puerta del armario, pero esto no la alivia, al contrario, la materia que sale del cuerpo del insecto la acerca más aún a dicha violencia. Esta experiencia la lleva a un silencio “inhumano”, del que intenta salir contándole todo a un “tú”, a quien inventa para que la acompañe en la comprensión (esta vez humana, en el lenguaje) de la experiencia. Pese a ello, la narración regresa al punto del que partió: la pasión por lo ilimitado de vida la devuelve al silencio.

² Este es un texto que no trata de nada específicamente. Es la voz de una narradora que puede leerse como la voz de la propia escritura. Reflexiona sobre el hecho de crear, para el que se precisa descender —léase regresar— a mundos orgánicos y salvajes, otras veces, oníricos; como si se tratase de una voz que escribe desde las profundidades del agua o de los sueños. En todos los casos, la escritura experimenta o vive cada espacio al que llega por su propio azar. Asimismo, en cada caso, reflexiona sobre las imposibilidades del lenguaje, de su necesidad de ser oblicuo —o equívoco— para poder asistir a la “zona de vibración” del núcleo de lo vivo..

³ Esta novela es el relato de la creación de un personaje, Macabéa. El autor (ficcional) es Rodrigo S.M., quien decide inventar a esta muchacha porque en la inmensa Río de Janeiro vio pasar a una chica muy pobre, emigrante del norte de Brasil. El narrador intenta parecerse a la muchacha para poder entenderla o conocer el secreto de la interioridad de una mujer tan carente (no sólo en el sentido económico y social, sino también espiritual, en cuanto que tiene una interioridad vacía, que está en constante meditación y en silencio). Sin embargo, le resulta imposible y su personaje permanece en “estado de ebullición”. No obstante, Rodrigo S.M. siente pasión por la norestina; ella es el vértigo de una experiencia que no se posee, pero que sí se vive.

espiritualidad en Clarice Lispector. Dicha espiritualidad escapa a la moral cristiana y a la moral racional mundana (por ponerle un nombre) y se constituye en una experiencia autónoma que se da en y por la escritura y que busca, en última instancia, la entrega, esto es el amor hacia lo Otro.

Si bien no se plantea aquí que esta escritura es mística, sí se la presenta como una escritura que pretende contener a Dios; y es que, como lo señala la propia autora, “Às vezes no próprio coração da palavra se reconhece o Silêncio” (*Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* 37). Salta a primera vista que “Silêncio” no necesariamente es sinónimo de Dios; sin embargo, como se demuestra a lo largo de la tesis, detrás de todos los temas que toca Lispector (el amor, la cosa, la soledad, la diferencia de clases, la mujer, el tiempo, la escritura, entre otros) Dios es el telón de fondo o, mejor dicho, Dios figura como la posibilidad de su existencia. Una de las vías de la escritura lispectoriana que conducen a la pregunta por la divinidad es el problema del mal en cuanto ruptura. Así, esta tesis también arguye que la ruptura, o un entendimiento *otro*, de ciertas concepciones cristianas y judías abre la posibilidad del acercamiento a lo divino. Todas estas rupturas constituyen dentro de la concepción lispectoriana, en última instancia, un acto de amor, puesto que aparecen como una entrega que rompe con la individualidad de los personajes —y, de alguna manera, con la estabilidad de la escritura— para abrirse hacia lo Otro.

Bajo tal entendimiento, el presente trabajo establece un diálogo virtual con ciertos enunciados de Georges Bataille y Maurice Blanchot que contribuyen a resaltar la perspectiva crítica elegida. Aunque estos pensadores difieren en su deliberación en cuanto a lo sagrado, tomo de cada uno lo que me interesa para abrir diferentes formas de leer a Lispector. En efecto, establezco una correlación con Bataille alrededor de sus reflexiones sobre, nuevamente, lo sagrado, la violencia de la vida y la experiencia interior. Blanchot, por su parte, no se refiere a lo

sagrado ni a una comunicación con lo mismo, sino que trata con la escritura en sí como respuesta o trabajo hacia lo que él denomina “lo imposible”: la escritura en cuanto responde al deseo por un Afuera que no aguanta dioses, absolutos, ni realidades que son un poder-ser.

En pocas palabras, al recurrir a estos aspectos filosóficos, y en parte psicoanalíticos y teológicos, no pretendo hacer una metanarrativa de tales elementos, y menos plantear un sistema de lectura. Los asumo simplemente como herramientas de diálogo que ayudan a comprender y explorar la singularidad de la escritura de Lispector.

La tesis se divide en tres partes, cada una compuesta por varias secciones relativamente cortas. En la primera, como señalé al inicio, se demuestra que Dios se articula en estos textos de Lispector como la posibilidad del ser humano. Dios aparece en ellos como el negativo de la fotografía del ser humano y del mundo. Por ejemplo, Ângela, la voz-escritura de *Um Sopro de Vida*, dice:

ÂNGELA.- É quase intolerável viver.

Eu vejo a morte sorrindo no teu rosto lindo como a marca
fatal do rosto de Cristo no pano de Verônica. (116)

En otras palabras, Dios se presenta como lo anterior a todo y la escritura pregunta e intenta nombrar dicha anterioridad. Entonces, al constituirse ante todo como una pregunta, el lenguaje de Lispector habita en el no-saber, el que está en estrecha relación con un Dios que sintetiza en sí mismo dicho no-saber:

Será que Deus sabe que existe?

Acho que Deus não sabe que existe. Tenho quase a certeza
de que não. E daí vem a sua veemente força. (*Um Sopro* 130-31)

Este capítulo compulsa el pensamiento de Georges Bataille relativo al no-saber y en referencia a lo que el pensador denomina como experiencia interior negativa, aquella que rompe con el conocimiento consciente del mundo; de modo que tal experiencia viene a ser “lo contrario a lo que generalmente se entiende por conocimiento, en otras palabras, (...) lo contrario de la experiencia que tiene el hombre del mundo exterior mientras vive” (*The Unfinished System of Nonknowledge II*; mi traducción). Al ser un conocimiento no consciente, rompe con el conocimiento racional y aceptable por el logos, de modo que el no-saber pasa por la zona del mal. En sintonía con ello se traza en la escritura de Lispector una clara convergencia con esta suerte de deriva.

Con esto se pasa al planteamiento de que el acto de atravesar el mal es una vía de acercamiento a lo divino y, bajo ese paraguas (Dios y el mal), se sugiere cómo Clarice Lispector rompe con el judaísmo y el cristianismo, rompe con los preceptos sociales impuestos (específicamente, con el rol de la mujer) y plantea un regreso a los más desnudo del ser; de modo que, finalmente, se ve que el encaramiento del mal conduce en realidad a un modo de entrega, a un modo de amar.

En la segunda parte, usando el contexto desarrollado en la primera, se ve que en esta escritura de Lispector la mujer y su *regreso* a lo distinto del “sistema humano” —por ponerlo de alguna forma— está relacionada al mal. La mujer parece ocupar un no-lugar que es el espacio de lo animal y el de lo desalojado o deshumanizado. De ahí que una de las protagonistas (G.H.) busque comulgar con una cucaracha, o que en otras historias las mujeres busquen su lado animal (una mujer se entrega a un búfalo, otra quiere regresar a su lado vaca, para citar algunos ejemplos).

La idea de regreso es, entonces, tema principal de este capítulo. El regreso siempre remite al origen, a lo maternal. Por ejemplo, en un momento dado, la cucaracha de *A Paixão Segundo G.H.* aparece como la Madre católica, la que trae al mundo el fruto de su vientre (la masa blanca del cuerpo aplastado del insecto). Así, el animal-madre contiene la posibilidad del retorno a lo anterior. En este contexto, el retorno implica un regreso a lo más básico de la vida, que es, para la moral mundana, sinónimo de locura. La locura es algo peyorativo en el sistema humano; sin embargo, para G.H. (la loca), es el *regreso* a la vida.

Ahora bien, la idea del regreso se relaciona a la idea de la herida abierta, que es el tema de la tercera parte. En *El origen de la tragedia*, Nietzsche plantea que los griegos de la tragedia antigua eran hombres excepcionales, porque sentían la proximidad inmediata de la ruptura con el “Uno primordial” y que la tragedia de estos griegos se enfrenta a dicha ruptura de una manera afirmativa que suma el sufrimiento al gozo en una misma experiencia visionaria. Por su parte, Bataille señala que, al exceder lo consciente con su intensa apertura a lo que rebasa las posibilidades de la conciencia humana, la tragedia es un espacio donde se incursiona en lo sagrado en cuanto régimen de lo imposible (*The Unfinished System* 20). Algo semejante sucede con el sangramiento de la vida en Clarice Lispector. Si bien no se trata de buscar el retorno al origen —puesto que no necesariamente se trata de un origen, sino de lo que siempre está o es⁴—, sí se trata de dejar que la herida vital sangre y gozar de ello, puesto que dicho sangramiento da fe de la vida y, a su vez, permite acceder a una visión “des-sentimentalizada” de la vida, a una mirada “sin disfraces”, para usar las palabras de Nietzsche.

⁴ Como dice el maravilloso comienzo de *A Hora da Estrela*:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou (17).

La escritura de Lispector es, por lo mismo, líquida, sangrante, lo cual se relaciona con el mal en cuanto que lo líquido aparece, generalmente, en el plano de lo abyecto⁵. En todos los textos que trata esta tesis, la escritura aparece relacionada a la sangre. Por ejemplo, el Autor en *Um Sopro de Vida*, dice:

Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração
retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue
coagulado escorrendo como lava fervendo pela montanha abaixo.
(93)

Todo este mal, toda esta abyección es, paradójicamente, una forma de dar, pues es una manera en que aquello que está más allá del lenguaje, el cuerpo, se entregue, saque a la luz su más íntimo flujo vital. En *A Paixão Segundo G.H.*, cuenta la narradora ante la cucaracha:

O suor agora recomeçara, eu estava agora suada da cabeça
aos pés, os dedos melados dos pés escorregavam dentro do chinelo,
e a raiz de meus cabelos amolecia àquela coisa viscosa que era o
meu suor novo, um suor que eu não conhecia e que tinha um cheiro
igual ao que sai de uma terra ressecada às primeiras chuvas.
Aquele suor profundo era no entanto o que me vivificava, eu
estava nadando lenta no meu mais antigo caldo de cultura, o suor
era planctum e pneuma e plabum vitae, eu estava sendo, eu estava
me sendo. (106)

⁵ En *El erotismo*, Bataille señala que la sangre de la menstruación, el líquido amniótico, la leche son elementos abyectos por estar relacionados al nacimiento y a la muerte, por lo que el mundo del trabajo y la producción los esconde.

Así como la masa blanca que sale del cuerpo de la cucaracha es la emanación neutra de la vida, el sudor que mana del cuerpo de G.H. es, también, lo más antiguo y primario. El sudor de la protagonista la hace más corpórea y ello la devuelve a lo que *es*. El cuerpo, en resumen, la despersonaliza, desaloja el yo individual y abre las puertas a lo solamente-vivo.

De ahí también que en la dedicatoria de *A Hora da Estrela* dice: “Dedico-me à cor rubra muito escarlata como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue” (7). Al respecto, Cixous afirma que esto que dedica no es el libro, pues “‘eso’ que es el libro es ‘me’”: “Me dedico” (*La risa de la medusa* 70).

Se ve, pues, que las cosas expulsadas del mundo del Bien, o aquellas que son escondidas por la violencia que conllevan, son los elementos que promueven la entrega al Otro. Con esto desembocamos en el tema principal de esta tesis, el amor. Teniendo en cuenta lo explicado hasta aquí, se verá que la escritura es una hechura y una entrega de amor que va más allá del sentimiento, la voluntad o la disposición psicológica de “amar”, en el sentido bienpensante de la palabra, para asumirse como modo existencial inhumano expuesto incluso a una crueldad intrínseca. En *A Hora da Estrela*, el narrador Rodrigo S.M. afirma que pareciera que su personaje Macabéa no tuviese sangre: “Até que não seria de todo ruim ser vampiro pois bem que lhe iria algum rosado de sangue no amarelado do rosto, ela que não parecia ter sangue a menos que viesse um dia a derramá-lo” (33); y, sin embargo, al final de la novela, cuando se da el instante de gloria que es la muerte (*A Hora* 30), ella sangra, saca de sí lo más vital. De este modo, el “Sim” del final de la novela es la entrega de Macabéa, es decir, es la entrega de la escritura —puesto que la norestina es un personaje del autor Rodrigo S.M.— a la vida, es la afirmación de ésta. El vampiro aquí es, pues, el autor y el lector y, también la escritura (Macabéa cuando muere).

Y lo mismo sucede con la relación del ser humano con Dios: en la obra de nuestra autora, el ser humano vampiriza lo anterior para mantenerse vivo y, a su vez, Dios también vampiriza al ser humano, porque Él es lo más carente que existe, como señala uno de sus personajes. La carencia, entonces, es la herida deseante: la necesidad de abrirse al o/Otro, engendrando, de esta forma, una experiencia vital y, por qué no, engendrando vida.

En este sentido, el amor no solamente es dar, sino que también es lo ya dado. Dice en *A Maçã no Escuro*:

Então, num impulso da mesma natureza do impulso de querer dar nome, procurou se lembrar que gesto se usava para exprimir aquele instante de vento e de alusão ao desconhecido. Procurou se lembrar do que fizera quando estivera um dia no alto do Corcovado com uma namorada. Mas, que se lembrasse, não havia como exprimir. Nessa primeira impotência, por um instante Martim se sentiu angustiadamente preso (...). Lembrou-se (...) [que] no alto do Corcovado ele beijara a namorada com uma ferocidade de amor. Lembrou-se a tempo de que não havia como exprimir a alegria e então se construía uma casa ou se fazia uma viagem ou se amava. (89)

Aquí, el protagonista de *A Maçã* está al lado de la dueña de la hacienda, Vitória, ambos están montados a caballo, mirando la tierra desde lo alto de una montaña. Pese al espacio en el que están, él se siente preso, incómodo, pues no sabe cómo nombrar o comprender su sentimiento, el que hace alusión a lo desconocido. Trata de recordar, entonces, la vivencia de alguna situación similar y, como señala el fragmento, recuerda que antes también se había

encontrado angustiado por no poder nombrar lo que vive. Y es que momentos así, cargados de intensidad y de vida, sólo pueden ser vividos y no nombrados, pues un nombre los limitaría y, al contrario, el secreto es desmesurado.

Entonces, en la escritura de Lispector todo lo que el ser humano hace es el fruto de estos intersticios vitales. No construye una casa porque es necesario, sino porque ama: el mundo es la vivencia interior del hombre. La vivencia de *ser* carece de nombre y, entonces, dicha vivencia se hace cosa o se hace sentimiento, mas no palabra. Sólo así el misterio sigue vivo.

Por lo mismo, unas líneas más adelante del pasaje antes citado, se lee: “São momentos que não se narram, acontecem entre trens que passam ou no ar que desperta nosso rosto e nos dá o nosso final tamanho, e então por um instante somos a quarta dimensão do que existe, são momentos que não contam”. Así, el ser humano está preso en su posibilidad, en su poder-ser, es decir en los momentos que sí cuentan. Sin embargo, la obra de Lispector busca los instantes imposibles, aquellos que, vagamente, le recuerdan al ser humano que lo imposible existe y que está escondido en las casas que construye, en una flor o en una cucaracha.

Así, pues, el amor esconde tras de sí un secreto, el de lo ya dado, el de lo vivo. Un beso, el beso de Martim por ejemplo, es una manera de darle nombre a lo innombrable del amor, es engendrar mundo —como dice el epígrafe de este trabajo.

2.0 CAPÍTULO II

*Oración al acostarme: Dios que ves mis esfuerzos,
dame la noche de tus ojos de ciego.*

—Georges Bataille

Dios es una de las vías de la escritura de Clarice Lispector para hacerse la pregunta por la existencia. En su obra, la esfera de lo divino contagia y sustenta la relación con otros seres humanos, con los animales, con las cosas, con la propia interioridad. Y es que la esfera opuesta, la de la actividad, no permite la pregunta, pues ya tiene la respuesta. La tiene porque es la esfera del trabajo que prevé el futuro y acumula: “El trabajo exige un comportamiento en el cual el cálculo del esfuerzo relacionado con la eficacia productiva es constante (...) exige una conducta razonable, en la que no se admiten los impulsos tumultuosos” (Bataille *El erotismo* 45). De modo que, como dice la narradora de *A Paixão Segundo G.H.*, vivir en la esfera de la actividad es "o grande esforço de construção" (10).

Dios, entonces, aparece en la obra de Lispector como el deseo cohibido, como la posibilidad de salida del orden conocido (lo que implica la salida del cristianismo y del judaísmo)⁶: Dios surge como la posibilidad del hombre. Y una de las posibilidades se refiere a la

⁶ Clarice Lispector tiene ascendencia judía (nace en Ucrania y habla yidish hasta los nueve años, cuando muere su madre) y se forma en el ambiente cristiano brasileño. Ambas religiones huellan la obra de la autora y hacen de la

(re)creación del mundo; se podría decir con Nietzsche que el ser humano es la proyección artística del “verdadero Creador” (*El origen de la tragedia* 46). En ello coincidirían casi todas las voces narrativas y protagonistas de nuestra autora, para quienes la creación es una forma de buscar y de preguntar por lo ya dado: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (Lispector *A Hora da Estrela* 9).

El comenzar por lo ya acontecido, es decir, el hecho de ser una escritura que es una profecía del ayer⁷ precisa buscar nombres para el misterio y esto es crear/preguntar. Entonces, al constituirse ante todo como una pregunta —valga la redundancia—, la escritura de Lispector habita en el no-saber, el cual está directamente relacionado con un Dios equivalente al desconocimiento:

Viu ainda dois olhos enormes, redondos, saltados e interrogativos — tinha olhar de quem tem uma asa ferida — distúrbio talvez da tiróide, olhos que perguntavam. A quem interrogava ela? a Deus? Ela não pensava em Deus, Deus não pensava nela (...). Na distração aparece Deus?. Não fazia perguntas. Adivinhava que não há respostas. Era lá tola de perguntar? E de receber um “não” na cara? (...). Por falta que quem lhe respondesse ela mesma parecia se ter respondido: é assim porque é assim. Existe no mundo outra resposta? Se alguém sabe

escritura una reflexión sobre lo sagrado. Anotonio Maura, en “Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector”, hace un análisis de las marcas de estas religiones en su obra.

⁷ En *Um Sopro de Vida*, el personaje Autor dice “Sou o profeta de ontem”, p. 146.

de uma melhor, que se apresente e a diga, estou há anos esperando.

(Lispector *A Hora da Estrela* 29)

Así, podemos acudir al pensamiento de Georges Bataille para mejor situar este tipo de experiencia interior negativa de Dios, que rompe con el conocimiento conciente del mundo —que es “lo contrario a lo que generalmente se entiende por conocimiento, en otras palabras, es lo contrario de la experiencia que tiene el hombre del mundo exterior mientras vive” (*The Unfinished System of Nonknowledge* 11)⁸—, este capítulo situará un ámbito de rompimiento con el conocimiento racional subordinado al logos, ámbito por el que me parece que la escritura de Lispector transita en su excripción del tema del mal.

⁸ Todas las citas de este texto son mi traducción de la versión en inglés.

2.1 LA SOBERANÍA DE LA ESCRITURA

Volviendo a la esfera de la actividad, entonces, el trabajo es necesario para la construcción del mundo y la convivencia de las colectividades, pues pone las leyes y las prohibiciones necesarias para evitar la violencia del deseo. Como señala Bataille, “la actividad nos domina (lo mismo sucede con el Estado) haciendo aceptable —posible— lo que sin ella sería *imposible* (...). El dominio de la actividad es el de lo *posible*, es el de un vacío triste, un desfallecimiento en la esfera de los objetos” (*La experiencia interior* 212; énfasis del autor). Y es un desfallecimiento de los objetos porque todo tiene un fin y un por qué, todo es posible en cuanto poder-ser: las cosas (los seres) no “se son”, sino que “son para” —los conceptos de lo posible y lo imposible se profundizarán más adelante. Todos los constructos humanos se tornan, entonces, en “máquinas sociales, económicas y psicológicas que realizan su faena de registro, es decir, de (...) represión y reordenamiento bajo el nuevo régimen de acumulación flexible que opera a escala global” (Duchesne “Delirio, teoría, comunismo” 30).

Sin embargo, a estas sociedades acumulativas Clarice Lispector les hace resistencia con otra manera de vivir el tiempo a través del lenguaje y con personajes como Macabéa. Rodrigo S.M., el narrador y creador de esta norestina, señala que su personaje “Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (*A Hora da Estrela* 33). Al ser algo innecesario (un tornillo dispensable de la sociedad), la escritura sustrae a la norestina de la esfera de la actividad, ya que como afirma la narradora de *A Paixão*, lo que se obtiene de la acumulación que prevé el futuro es “uma profunda falta de sentido” porque “é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido” que no se capta por falta de garantías (24). Aunque

Macabéa es una más de la masa de gente en la enorme ciudad de Río de Janeiro, es pobre e insignificante en aquel mundo, es como un animalito que no necesita garantías para ser, tal como la describe el narrador:

Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única coisa que queria era viver. Não sabia para quê, não se indagava. Quem sabe, achava que havia uma gloriuzinha em viver. Ela pensava que a pessoa é obrigada a ser feliz. Então era. (30-1)

Macabéa simplemente es, no se pregunta sus razones ni su sentido vital, (se) vive como un cachorro. Esta manera de ser en el mundo conlleva una relación especial con el tiempo:

É que lhe faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada. Tornara-se com o tempo apenas matéria vivente em sua forma primária (...) Mas não havia nela miséria humana. É que tinha em si mesma uma certa flor fresca. Pois, por estranho que pareça, ela acreditava. Era apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isto. E eu? De mim só se sabe que respiro. (Lispector *A Hora da Estrela* 45)

En este fragmento, se ve que Rodrigo S.M. es el narrador y creador de Macabéa, y la novela es el proceso de creación de la noestina, por tanto, se puede entender que él es la escritura en sí—simplemente existen. Mientras la noestina es fina materia orgánica que cree, la escritura, haga lo que haga o vaya donde vaya y pregunte lo que pregunte, tiene como única certeza que respira, y cree en eso. En este contexto, Lispector no se aproxima al pensamiento posmoderno, ya que pertenece a dicha condición la valorización de lo nuevo, lo rápido, aquello

que es episódico e inconsecuente, cambiante, aquello que se trata de un “individual enjoyment and consumer choice” (Heelas 5). Al contrario, la escritura de Lispector sale de la horizontalidad rápida del tiempo, con lo que no sólo profundiza en él (las epifanías de sus relatos), sino que profundiza en lo que existe en el tiempo: un anuncio, un café, el otro, el aire, etcétera, de modo que nada es episódico y pasajero, más bien todo es vivido como si se saboreara la experiencia, lo que resulta de la continuidad de lo existente. Es por esto también que, haciendo uso del humor y la risa —temas de los que se hablará en otro capítulo—, rompe con valores del consumismo relacionados a la esfera de la actividad o al capitalismo:

... costumava ler à luz de vela os anúncios que recortava dos jornais velhos do escritório. É que fazia coleção de anúncios. Colava-os no álbum. Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo. (Lispector *A Hora da Estrela* 45)

Aquí vemos que para empezar, Macabéa lee periódicos pasados, es decir, la experiencia de lo leído y los deseos en ello generados no obedecen ni a modas temporales ni a la información, control y previsión del tiempo, sino que obedecen, simplemente, a la experiencia de leerlos y de vivir (profundizar) el deseo. Dicho deseo no pertenece a la esfera del trabajo puesto que no quiere las cremas para ponérselas con el *projeto* de preservarse joven, sino que las

quiere para comérselas, y comérselas a cucharadas del pote mismo, en otras palabras, las quiere para derrocharlas siguiendo su deseo más instintivo... una vez más, vemos que Macabéa es "apenas fina matéria orgânica". A nivel del relato, el humor es una forma de resistencia, ya que los contenidos en el lector "van perdiéndose unos en otros" y se tornan en una manera de derroche, donde se pierden los movimientos de la razón (Bataille *La experiencia interior* 11).

Pero las maneras del relato es tema del siguiente capítulo, de modo que, volviendo a la vivencia del tiempo en la obra de Lispector, se decía que no se aproxima a la vivencia posmoderna del mismo, acercándose, así, a la diferenciación que hace Maurice Blanchot de lo posible y lo imposible:

Se dice: es posible, cuando un supuesto acontecimiento no tropieza, en el horizonte que está abierto, con ningún impedimento categórico. Es posible. La lógica no lo prohíbe, ni la ciencia, ni la costumbre presentan objeciones. Posible, entonces, (...) es lo que no está en desacuerdo con lo real. (*El diálogo inconcluso* 84)

En el otro lado está lo imposible que, según el mismo autor, es aquello que no se da en un presente y, por tanto, tampoco en un pasado, pues lo imposible no es posible en cuanto que no es un poder-ser, sino que *es*; de manera que el instante es lo imposible:

... en la imposibilidad, el tiempo cambia de sentido, ya no se entrega a partir del porvenir como lo que junta en el pasar, sino que es la dispersión del presente que no pasa, siendo a la vez solamente paso, y no se fija nunca en un presente, ni se remite a ningún pasado, ni va hacia ningún porvenir: *lo incesante*. Esa otra característica: en la imposibilidad, lo inmediato es la presencia en

la que uno no puede estar presente, pero de la que no puede apartarse, o también es lo que escapa en eso que precisamente no hay cómo escaparle, vale decir, lo *inaprehensible* de lo que *uno no se desprende*. (90; énfasis del autor)

Se trata, pues, de la apertura del tiempo en el instante que se da a través de una presencia infinitamente altérica y, a la vez, seductora. Para buscar lo imposible, el lenguaje debe dejarse seducir por lo extraño y fascinante: seducción de lo desconocido. Así, en el caso de *A Hora da Estrela*, lo desconocido es Macabéa; en el de *A Paixão Segundo G.H.*, la cucaracha; y en el de *Água Viva*, el propio lenguaje. El arrobamiento se da por el lenguaje que provoca la sustracción de la otredad en el instante, sin presente ni pasado, sin porvenir. Para dar un ejemplo concreto, la narradora de *Água Viva* dice:

Esse ar solto, esse vento que me bate na alma da cara deixando-a ansiada numa imitação de um angustiante êxtase cada vez novo, novamente e sempre, cada vez o mergulho em alguma coisa sem fundo onde caio sempre caindo sem parar até morrer e adquirir enfim silêncio (...). A coisa vivida me espanta assim como me espanta o futuro. Este, como o já passado, é intangível, mera suposição. (62)

Aquí pasado y futuro son mera suposición, son intangibles y lo que es casi tangible se ve en el siguiente párrafo:

Estou neste instante num vazio branco esperando o próximo instante. Contar o tempo é apenas hipótese de trabalho. Mas o que existe é perecível e isto obriga a contar o tempo

imutável e permanente. Nunca começou e nunca vai acabar.

Nunca. (62-3)

En este fragmento se da la apertura a la vivencia del instante. "Lo que está abierto es el tiempo: no para absorber a la cosa, al otro, sino para que la cosa sea presente en sí misma" (Cixous *Coming to Writing and Other Essays* 63; mi traducción). Y esto, como se decía más arriba, es una manera de resistencia a la esfera de la actividad, pues, como dice Bataille, "... lo que seduce (lo que fascina, lo que arrebató) triunfa sobre un afán de organización duradera ..." (*El erotismo* 241).

Ahora bien, no intento decir que con esta resistencia Clarice Lispector cambia el mundo, aunque sí lo critica y cuestiona, ya que más que una resistencia es una "evocación" de ella. Algo similar a lo que afirma Bataille acerca de la poesía, "el sentimiento de la poesía está unido a la nostalgia de cambiar, más que el orden de las palabras, *el orden establecido*. Pero la idea de una revolución *a partir* de la poesía lleva a la de la poesía *al servicio* de una revolución" (*La experiencia interior* 225). Es decir que poner la escritura de la autora al servicio de algo implicaría quitarle su soberanía, ya que "no es posible juntamente subordinarse a algún resultado ulterior y 'ser soberanamente'. Pues 'ser soberanamente' significa 'no poder esperar'" (*La experiencia* 208), tal como sucede con Macabéa que, si tuviera la crema, no podría esperar y se la comería, y tal como afirma el propio Rodrigo S.M. de su escritura:

Tudo isso, sim, a história é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela (...). Eu quero aceitar

minha liberdade sem pensar o que muitos acham: que existir é coisa de doido, caso de loucura. Porque parece. Existir não é lógico. (*A Hora* 21)

Esta escritura es, pues, cosa de locos, ya que no sigue el ritmo acumulativo y previsor, no tiene un proyecto, "a história é história" y la palabra no puede ser interpretada y escrita bajo objetivos que le son ajenos. En el caso de Lispector, la palabra pretende la experiencia del existir, que "é doido", y seguir esa pulsión es su libertad.

Sin embargo, en cuanto a la crítica que hace Lispector del mundo, en *A Paixão Segundo G.H.*, el otro aparece no sólo como fascinante, sino también como altérico, inalcanzable y, por lo mismo, soberano. Así, cuando G.H. (la mujer de clase alta que vive rodeada de lujos y emplea, o sea tiene poder, a Janair) entra al cuarto de su empleada para limpiarlo (Janair se va), se lleva la sorpresa de encontrar un orden vacío en la habitación:

Abri a porta para o amontoado de jornais e para as escuridões da sujeira e dos guardados. (...)

É que em vez da penumbra confusa que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se.

Há cerca de seis meses (...) eu não entrava ali, e meu espanto vinha de deparar com um quarto inteiramente limpo.

Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. (26)

G.H. va con una idea preconcebida: el cuarto de la empleada, que es el otro de la sociedad en que vive, debería estar sucio, oscuro y bajo la condición de depósito, como es concebido el subalterno de una sociedad capitalista; pero se encuentra con un espacio altérico, que rompe con sus preconcepciones y proyectos ("abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado"). Asimismo se encuentra con que este otro preconcebido es inaprensible y soberano, pues el poder de la clase alta no logra asir/poseer al otro, de ahí la sorpresa de G.H.: "Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito" (26). Pero, sin duda, lo que más la sorprende es el mural que deja Janair en la pared:

Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada (...).

Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente (...). Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência.

De súbito, dessa vez com mal-estar real, deixei finalmente vir a mim uma sensação que durante seis meses (...) eu não me deixara ter: a do silencioso ódio daquela mulher. (28)

Este mural está constituido por la figura de un hombre, una mujer y un perro, lo que le transmite es la mirada ajena, de la que G.H. recién toma conciencia, como ella afirma. Y es que "ella es la mirada de los otros, pero son 'otros' que no interfieren en su identidad", mientras que Janair "introduce a G.H. nuevamente al mundo de las diferencias" (Garabame V.9.7). Ante esta alteridad, G.H. dice que allí no hay espacio "para me caber" (30).

Es por esta exterioridad del otro que también en *A Hora da Estrela* Rodrigo S.M. dice que "[e]ste livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta" (16). La escritura es una pregunta por

el otro, por Macabéa en este caso, y la respuesta es un silencio. Al ser una pregunta, la escritura se abre y rechaza cualquier seguridad en cuanto a sí misma y en cuanto al otro. En lo que se refiere a la no seguridad de la escritura misma, Rodrigo S.M. dice:

Por isso não sei se minha história vai ser — ser o quê? Não sei de nada, ainda não me animei a escrevê-la. Terá acontecimentos? Terá. Mas quais? Também não sei. Não estou tentando criar em vós uma expectativa aflita e voraz: é que realmente não sei o que me espera, tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu recupere. (28-9)

El personaje de la escritura es “buliçoso”, no terminado y se le escapa; se ve, entonces, que la escritura tampoco tiene seguridades. Y no las quiere, pues el buscar seguridades haría de ella un proyecto, es decir, le quitaría su soberanía. Por eso, en *A Paixão*, antes de dejarse llevar por la escritura, la narradora dice: “Não. Sei que ainda não estou sentindo livremente, que de novo penso porque tenho por objetivo achar” (10). *Água Viva*, por su parte, es la escritura errando sin ningún proyecto que le garantice nada: “Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa” (15).

En cuanto al rechazo de seguridades sobre el otro, en Lispector éste es inconmensurable, como dice un autor que articula nociones aproximadas a las de ella, “es invisible, del que no se espera un cumplimiento, lo incontenible, lo que no puede hacerse un tema. Una trascendencia infinita ...” (Levinas *Dios, la muerte y el tiempo* 163). Posiblemente por ello, Rodrigo S.M. no puede hacer una narrativa sobre su personaje, la noestina es irreductible a un tema, no sólo en cuanto a que es otro ser humano, sino en cuanto que es un otro con respecto a la esfera social del

narrador. “Em *A hora da estrela*, a linguagem se caracteriza como uma espécie de artigo de luxo que permanece inacessível às massas, cuja maior preocupação é com a própria sobrevivência física *tout court*” (Chamberlain 179). Lispector pareciera preguntarse, continúa Chamberlain,

Tenho mesmo direito de falar por Macabéa? Ou a capacidade? O que preciso fazer para me colocar no mesmo "nível" dela? (...). Em fim, qual é o papel do intelectual numa sociedade que pertence, pelo menos em parte, ao chamado Terceiro Mundo? (180)

Todas las soluciones propuestas por Rodrigo S.M. son, según este autor, irónicas o ingenuas (180). Y es que Lispector hace de Macabéa, de Janair, de la cucaracha, de las cosas, del yo y de Dios algo inconmensurable, cuyo encuentro permite “la descosificación del sujeto” y, con ello, se rechaza “cualquier generalización” (Levinas, *Dios, la muerte* 217). De este modo, el hacer de su literatura no intenta responder a los conflictos éticos contemporáneos y, si lo hace, lo hace a través del respeto hacia la infinita otredad del otro: sin una respuesta posible, ya que el otro es un *impossible*, en el sentido (Blanchot) que aquí hemos señalado, como lo son Dios y la vida.

2.2 EL TRABAJO Y LA MORAL

Agora, nada mais disso. Nunca mais. Oh, fora apenas uma franqueza; o gênio era a pior tentação. Mas depois ela voltara (...). Voltara tão completamente: agora todos os dias ela se cansava, todos os dias seu rosto decaía ao entardecer, e a noite então tinha a sua antiga finalidade, não era apenas a perfeita noite estrelada. E tudo se completava harmonioso. E, como para todo o mundo, cada dia a fatigava; como todo o mundo, humana e perecível. (Lispector "A Imitação da Rosa", *A Imitação da Rosa* 38-9)

La protagonista de este relato acaba de recuperarse de una "enfermedad" en la que dentro de sí tenía "aquella terrível independência", una "facilidade monstruosa e simples de não dormir — nem de dia nem de noite —" (37-8). Mientras ella estaba "salvada" por dicha "enfermedad", su marido se sentía preocupado y desconcertado, pues sucede que la inutilidad es la fuga (salvación, le llama Forster) de "una sociedad de lo funcional, de lo pragmático (...). Ser inútil en esta época es resistir el tiempo hegemónico y homogéneo, resistir al status quo, a lo establecido como palabra de orden y de dominación, es resistir al sentido común" (Forster). Entonces, afortunadamente para el marido (aquí representante de la ley), Laura regresa a la esfera del trabajo, a lo funcional, donde la noche tiene la finalidad del descanso merecido por la producción realizada durante el día. La noche pierde, así, su sentido excesivo, innecesario, deja de ser *sólo* una noche estrellada dotada del imposible que trueca ese "sólo" en un desafío.

El rechazo a lo inútil es una característica muy propia de la esfera de la actividad, una característica que se introyecta en el ser humano a través de preceptos morales o de la ley, lo cual

es puesto en cuestión por Nietzsche y por Spinoza. Así, este último, citado por Deleuze, señala que "la verdadera ciudad propone a los ciudadanos más el amor a la libertad que esperanzas de recompensa o incluso la seguridad de los bienes; pues a los esclavos y no a los hombres libres es a quienes se recompensa por su buen comportamiento" (37). Seguramente la respuesta a esto del filósofo alemán sería la que escribe en *Más allá del bien y del mal*: "¡Cuánta perfidia, astucia y maldad adquirimos después de una larga guerra que no se puede hacer abiertamente" (34). Y es que la esperanza de la recompensa (como el descanso nocturno, por ejemplo) cohibe lo que el sistema considera derroche, entonces, organiza la actividad y a las personas de manera que los deseos quedan domesticados. Así, la protagonista de *A Paixão Segundo G.H.* se da cuenta de esto y afirma:

... não suportaria não me encontrar no catálogo. Minha pergunta, se havia, não era: "que sou", mas "entre quais eu sou". Meu ciclo era completo: o que eu vivia no presente já se condicionava para que eu pudesse posteriormente me entender. Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens. (20)

Aquí, G.H. plantea que se comprende —en el sentido de entenderse y de hacerse a sí misma— a través de los otros, a través del "catálogo". La pérdida de sí es controlada por un ojo externo (social). Esta vigilancia no sólo se da a nivel de la personalidad, sino también a nivel de las percepciones y concepciones de, por ejemplo, la belleza. Como señala Bataille, "la preocupación por la armonía es una gran servidumbre (...). La armonía es la obra del hombre en

proyecto, ha encontrado la calma y eliminando la impaciencia del deseo” (*La experiencia* 72). Por ello, la armonía y la estética son importantes hasta en las construcciones en las que vivimos. El cuarto de Janair, por ejemplo, está ubicado en "o *bas-fond* (26)" de la casa de G.H.; es un espacio que está en la zona trasera del edificio, en "o fundo dos apartamentos":

Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. O bojo de meu edifício era como uma usina.
(Lispector *A Paixão* 24)

El espacio descrito por G.H. permite entender que la fachada esconde lo feo, lo desordenado de la estructura; como si esa parte de la casa fuera los intestinos de la fachada blanca. Ese “sótano” escondido es, precisamente, la carne al vivo del edificio, es su parte violenta —para usar las palabras de Bataille— es, pues, donde se gesta la vida: "era como una usina", donde hay "bocas olhando bocas", como si las ventanas se pasaran su aliento unas a otras para empezar a gestar lo que más adentro, en el cuarto de Janair, va a suceder. En otras palabras, toda esta zona está descrita como la entrada a un vientre, el vientre embarazado por la cucaracha, que dará a luz la parte no-especular (no vigilada) de G.H.

Por otro lado, al preguntar por lo desconocido (y violento), el lenguaje de G.H. (el de Lispector en todas sus obras) rompe con el automatismo gramatical —léase armonía comunicativa—, así, cuando G.H. empieza a relatar su experiencia, nota la falta de armonía de sus palabras: “Sinto que uma primeira liberdade está pouco a pouco me tomando... Pois nunca

até hoje temi tão pouco a falta de bom gosto: escrevi 'vagalhões de mudez', o que antes eu não diria porque sempre respeitei a beleza e a sua moderação intrínseca" (14-15).

Ahora bien, toda la belleza, toda esta “moderação intrínseca” de la belleza/orden siempre tiene una pequeña fisura:

Mas — como era antes o meu silêncio, é o que não sei e nunca soube. Às vezes, olhando um instantâneo tirado na praia ou numa festa, percebia com leve apreensão irônica o que aquele rosto sorridente e escurecido me revelava: um silêncio. Um silêncio e um destino que me escapavam (...). Ao olhar o retrato eu via o mistério. (*A Paixão* 18)

Si bien antes de la experiencia con la cucaracha G.H. percibe el misterio, el “ojo moral” (de sus iguales) la vigila y, entonces, es lo que los demás la habían visto ser (19). Sucede que “la moral es el freno que un hombre inserto en un orden conocido se impone (lo que conoce son las consecuencias de sus actos), lo desconocido rompe el freno, entrega a las funestas consecuencias” (Bataille *La experiencia* 163). La consecuencia a la que se entrega G.H. es fatal: el sacrificio de su yo –de lo que se hablará más adelante.

Lo mismo que a G.H. con el silencio de su rostro en las fotos le sucede a Rodrigo S.M. El autor de Macabéa afirma que es un escritor fracasado, que así como su personaje se redujo a sí misma “também eu, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim” (Lispector *A Hora* 18). Sucede que quien ve lo que está escondido por el ojo moral tiene “toda a aparência de quem falhou” (Lispector *A Paixão* 22) y, entonces, Rodrigo S.M. necesita haber fracasado un poco en sistema “moral” para acercarse un poco más a aquello que es la vida en su expresión primaria. Sucede que, como afirma G.H., la “gradual deseroização de si mesmo” es “o grande fracasso de uma

vida” y no todos pueden, “é tão trabalhoso”, pues “a vida é uma missão secreta” (112). En otras palabras, el fracaso en el "mundo moral" es casi sinónimo de estar más cerca al misterio de la vida, de aquella expresión primaria y neutra de la misma: es una reducción del yo a lo que solamente es, sin adornos ni armonías que lo completan todo. Al respecto, afirma Rodrigo S.M.:

Antes de ter surgido na minha vida essa datilógrafa, eu era um homem até mesmo um pouco contente, apesar do mau êxito na minha literatura. As coisas estavam de algum modo tão boas que podiam se tornar muito ruins porque o que amadurece plenamente pode apodrecer. (Lispector *A Hora* 17)

El escritor señala que las cosas que estaban tan bien podrían tornarse feas, como si intuyera que en su estable cotidianidad existe la brecha por donde escapa lo que la "moral" del mundo esconde. Y lo intuye porque, de una manera distinta a G.H., considera que lo feo (las cosas " podiam se tornar muito ruins") no está en la falta de sentido, sino en lo que madura completamente. Y es que lo terminado/completo bajo la armonía bella del "mundo moral" no deja escapar nada; todo permanece seguro y estable. Sin embargo, dado que este escritor es fracasado, decide romper el círculo: "Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa" (17). Sólo la transgresión de los (propios) límites permite el acercamiento a la realidad –sea lo que sea que quiere decir realidad, como sigue Rodrigo S.M.

La idea de incompletud en el arte me recuerda al escritor argentino Macedonio Fernández, quien, al igual que la brasileña, considera que lo único Real (con mayúsculas) es lo incompleto:

Un presentimiento de este arte noble de la nada por la palabra hay ya en todas las obras inconclusas –cartas no contestadas, discursos, sinfonías, estatuas truncas- de las cuales un inexperto o grosero en lo artístico lamentaría que por una adversidad o catástrofe no hayan seguido; yo las encuentro que tocan a lo artístico, precisamente en lo que les falta, que son como especies de comienzos del no empezar, de llegar por lo menos a lo de entrada inacabable, o sea al noble cultivo de la nada (...). Sería deplorable que el lector se extraviara en lo existente cuando yo le prometo como único arte pasearlo en las espesuras de la nada.

(Papeles de Recienvenido 111-12)

Aquí se ve que llegar a la “entrada inacabable” implica llegar a la nada del arte, es decir a la posibilidad de crear lo que todavía no existe: dado que es una entrada que no está acabada, no pertenece al mundo hecho (o al mundo que vigila con el ojo moral). Fernández realiza este concepto de las “especies de comienzos del no empezar” en *Museo de la Novela de la Eterna*, ya que esta obra es un constante negar el comienzo de la novela: los cincuenta y seis prólogos son un constante anuncio, un precomienzo que implica la continua negación del relato. La negación de lo que se afirma supone un vacío, que es la creación; en otros términos, la obra es lo increado y es, por tanto, el espacio de la nada creadora.

A Hora da Estrela, por su parte, también niega hasta cierto punto el comienzo del relato: "Mas desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história" (17); y, de alguna manera, la obra trata de la construcción (lo no realizado/terminado) del relato; de ahí que leemos oraciones en futuro, como: "A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para

os outros na rua" (15), u oraciones que no saben exactamente adónde van: "O que narrarei será meloso?" (17).

Pero, volviendo al tema del fracaso, éste no sólo se refiere al fallo en el orden "moral", sino también en el orden del lenguaje. Es precisamente "através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas" (Lispector *A Paixão* 112). Por ello, Rodrigo S.M., además de ser un escritor fracasado en el sentido descrito, debe ser hombre y no mujer. El fracaso del orden del lenguaje permitirá la caída en la libertad.

Me explico: Rodrigo S.M. dice que no pide favores a nadie y no implora socorro, "agüenta-se na sua chamada dor com uma dignidade de barão" (17), y, sin embargo, esta dignidad de varón con la que se aguanta el dolor se quiebra cuando afirma que tiene tendencia a endulzar todo (17) y, además, cuando se toma en cuenta que, irónicamente, uno de los títulos del libro es "História lacrimogênica de cordel". Si bien el escritor afirma que esta historia tiene que ser escrita por un hombre porque una mujer lagrimearía tonterías (13), su "hombría" fracasa una vez más con la creación de su personaje: Macabéa más que llanto es el grito de Rodrigo S.M.: "(Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei.)" (43). Así, pues, el fracaso de la voz masculina es la brecha necesaria para salir "da Ordem" y caer en la libertad.

De la misma manera, la narradora de *Água Viva* pide a su interlocutor que abra la brechas, errores, en la comunicación para poderla entender un poco:

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo "águas abundantes" estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra

coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. (35)

El interlocutor de esta escritura, de alguna manera, genera la escritura y tiene que ser capaz de captar lo que la narradora no puede con su lenguaje (fracaso). Es esta brecha que acerca al lenguaje a la energía del silencio. Al igual que en *A Hora* y en *A Paixão*, en *Água Viva* el lenguaje y sus brechas o fracasos son los que permiten caer fuera del orden. Por ello, la narradora afirma:

Escrevo-te porque não me entendo.

Mas vou me seguindo. Elástica. É um tal mistério essa floresta onde sobrevivo para ser. Mas agora acho que vai mesmo. Isto é: vou entrar. Quero dizer no mistério (...). Um dia eu disse infantilmente: eu posso tudo. Era a antevisão de poder um dia me largar e cair num abandono de qualquer lei. Elástica. (33)

Como en las otras obras en cuestión, en esta última, la narradora de *Lispector* busca la salida del orden monocorde, acumulativo y lineal: la escritura es elástica, no es cerrada, sobrepasa los límites de la vigilancia y se abandona a cualquier ley. Se puede decir, pues, que no tiene un proyecto y, por tanto, su abandono no retarda la existencia. Mientras G.H. y Rodrigo S.M. sienten miedo de abandonar tal orden y van aplazando su relato por miedo, la narradora de este libro es, de alguna manera, la errancia que está fuera de lo articulado y garantizado, o quizá también puede ser entendida como la brecha/fisura como tal.

En este contexto, esta escritura está fuera o al borde del orden, es por ello que la escritura y la sabiduría que este texto persigue es tan inútil como Laura (la mujer que no dormía ni de día ni de noche): “Só algumas pessoas escolhidas pela fatalidade do acaso provaram da liberdade

esquiva e delicada da vida. É como saber arrumar flores num jarro: uma sabedoria quase inútil” (*Água Viva* 83).

La palabra está en constante batalla, pues por un lado no puede contener o tocar la sabiduría (inútil) de arreglar un jarrón y, por otro lado, sí la bordea e incluso, por bordearla, es una palabra peligrosa. Y es que

... volverse hacia el rostro prohibido que hurta la mirada, no es únicamente saltarse la ley para afrontar la muerte, como tampoco abandonar el mundo ni el olvido de la apariencia, es sentir de repente crecer en uno mismo, un desierto, al otro extremo del cual (...) espeja un lenguaje sin sujeto asignable (...), un pronombre personal sin persona, un rostro sin expresión y sin ojos, un otro que es el mismo. (Foucault 65)

En este contexto, la escritura de Lispector y la idea de lo sagrado tienden al Afuera, que sustrae a los personajes y a la propia escritura llevando a todos a un desierto, que puede ser el desierto necesario para la creación, según lo visto con Fernández. Pero este es tema de otro capítulo, de modo que, volviendo a la vigilancia del “ojo moral”, como mencioné más arriba, este peligro está en lo cotidiano, está en todos y surge de repente; sin embargo, el ojo vigilante encuentra maneras de desviar el deseo y volverlo acción/proyecto. Un ejemplo claro al respecto lo encontramos en “A Menor Mulher do Mundo”, relato en el que un explorador francés descubre en una expedición en África Ecuatorial a la mujer más pequeña del mundo, es la más pequeña de los pigmeos, obedeciendo quizá a la necesidad que tiene la naturaleza de excederse a sí misma (Lispector *A Imitação da Rosa* 105). El encuentro de un ser tan altérico y desconocido desconcierta mucho al explorador, pero como no era loco “sua alma não desvairou nem perdeu

os limites” y obedece a la necesidad inmediata “de ordem, e de dar nome ao que existe” (106) y, así, la mujer más pequeña del mundo recibe el nombre de Pequena Flor. El francés está muy orgulloso de su hallazgo, pues ni una esmeralda es tan rara, ni las enseñanzas de los sabios de la India, ni el hombre más rico del mundo, en fin, ni la glotonería que el “mais fino sonho jamais pudera imaginar” era tan extraño (107). Semejante descubrimiento es publicado en los periódicos con impresión a colores y genera las más diversas reacciones en el público lector. Entre ellas, un niño imagina poner a Pequena Flor en la cama de su hermano menor para asustarlo mientras duerme; riendo ante la idea, le pregunta a su madre cómo cree que reaccionaría el pequeño. En ese momento, la madre se está poniendo ruleros frente al espejo y la pregunta de su hijo le recuerda que cuando era niña y vivía en el orfanato, ella y las otras niñas aprovecharon la salida de la monja para jugar con una niña que acababa de morir (la vistieron, la peinaron y la castigaron para luego poderla consolar):

E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz (...). E o número de vezes em que mataremos por amor. Então olhou para o filho (...) e teve horror da própria alma que (...) havia engendrado aquele ser apto à vida e à felicidade. Assim olhou ela, com muita atenção e um orgulho inconfortável (...). "Vou comprar um terno novo para ele" resolveu, olhando-o absorta. Obstinadamente enfeitava o filho desdentado com roupas finas, obstinadamente queria-o bem limpo, como se limpeza desse ênfase a uma superficialidade tranquilizadora, obstinadamente aperfeiçoando o lado cortês da beleza. (109-10)

Ante el horror que siente por el amor a su hijo y ante la idea de que él es capaz de tanta violencia en el amor, automáticamente, esta madre desvía sus sentimientos y presentimientos y decide comprarle ropa nueva al niño, lo arregla pretendiendo tenerlo muy limpio, cosa que nada de la violencia, de lo feo, en fin, de lo sexual se filtre por el cuerpo del niño sin dientes: "aquele menino que já estava sem os dois dentes da frente, a evolução, a evolução se fazendo, dente caindo para nascer o que melhor morde" (110).

Los arreglos y la limpieza que procura la madre son, como diría G.H., cebos de lo neutro⁹, son maneras de evitar el sacrificio del yo a la violenta continuidad. Así, al pensar en los ojos de la cucaracha con la que G.H. se encuentra, ella afirma:

Não quero sentir diretamente na minha boca tão delicada o sal dos olhos da barata, porque, minha mãe, eu me habituei ao encharcado das camadas e não à simples umidade da coisa.

Foi pensando no sal dos olhos da barata que, num suspiro de quem vai ser obrigado a ceder mais um passo, percebi que ainda estava usando a antiga beleza humana: sal.

Também a beleza do sal e a beleza das lágrimas eu teria de abandonar. (*A Paixão* 55)

Abandonar todo lo humano y su belleza —léase los “cebos” que tapan la vida tal cual es, en su neutralidad primera— implica abandonar las ideas románticas —por ponerle un nombre—

⁹ La idea de neutralidad será usada a lo largo de toda la investigación. La entiendo a partir del propio texto de Lispector. Así, en *A Paixão Segundo G.H.*, la narradora señala que lo neutro es la raíz de la vida y se da cuenta de ello cuando mira a la cucaracha: “O medo que eu sempre teve do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva — eu olhei a barata e sabia” (60). En otros términos, lo neutro se refiere a aquella existencia viva que carece de sabores, olores, sentimientos: una existencia de total simplicidad, carente de diferenciaciones individuales o representacionales.

a las que estamos acostumbrados. En este sentido, G.H. nos deja saber que los ojos de lo esencialmente vivo, o de aquello que contiene el ser mismo de la vida, no tienen ningún sabor, menos el de unos ojos humanos (bellos por ocultar un secreto: lo sin sal). Entonces, renunciando al sabor, G.H. decide renunciar a la trascendencia, ya que “o sal era a transcendência que eu usava para poder sentir um gosto, e poder fugir do que chamava de ‘nada’” (56).

Con lo dicho hasta aquí, se puede afirmar que las sociedades humanas, en la perspectiva que examinamos, construyen su mundo usando "cebos", de tal modo que, aunque son necesarios, también son un poco arbitrarios. Y es que, como señala Fitz sobre la obra de Lispector, sus textos... "drive home the realization that to a great extent our worlds, our social, political, philosophical, and sexual constructs are, finally, just that —constructs— self referential verbal artifices that change (...) in accordance with changing circumstances" (12). Esto se aplica también a las religiones y a los entendimientos de Dios, puesto que entender a Dios significa poseerlo, ubicarlo bajo un orden determinado y circunstancial.

Ahora bien, en la época moderna, vemos nacer una serie de variados mitos y comunidades ideológicas (Duchesne "Delirio, teoría" 33) que, sin embargo, no son capaces de aplacar "la incompletud e inconclusividad radical, esa inevitable finitud" (Duchesne 33). No obstante, ante esta melancolía, Clarice Lispector pretende retornar a la felicidad¹⁰ de lo más esencial del ser humano. Veamos.

¹⁰ La felicidad y la alegría son ideas importantes en nuestra autora y se desarrollarán en el siguiente capítulo.

2.3 DERROCHE Y TRANSGRESIÓN

Con el ejemplo de la madre que mira a su niño que tendrá nuevos dientes y que tiene en potencia la violenta fuerza del amor, recordando también la descripción del edificio de G.H. y con los ejemplos que se irán viendo a lo largo de este estudio, se puede decir que si existe un tema que abarque toda la obra de Lispector es el erotismo y/o la (pro)creación. Tanto en cuanto al nivel de la historia de sus relatos como al nivel del lenguaje. Respecto al nivel de la temática queda claro el aire erótico de la obra con los ejemplos citados, en cuanto al nivel del lenguaje, recordemos que Rodrigo S.M. dice que se siente fascinado y que debe transgredir sus propios límites (o sea, los límites de la escritura) para *hablar de* o crear a la noestina, y para entender esto se puede acudir a Bataille: “el sentido último del erotismo es la fusión, la supresión del límite” (*El erotismo* 135). De ahí que, radicalmente y en todo sentido, Lispector rompe con el mundo del trabajo y se acerca a lo sagrado¹¹.

Así, pues, la sexualidad es importante aquí porque es el corazón del nacimiento o de la creación, es su fuente. Es por ello que la mirada de Clarice Lispector en sus textos es una mirada erótica y apasionada por la vida, y es por eso que escribe, en *Água Viva*, que el erotismo de lo que está vivo está disperso en el mar, en el aire, en las plantas, en las personas, disperso en su voz (47). Detrás de todo hay un acto amoroso que crea.

¹¹ Para entender el concepto de lo sagrado tomo las reflexiones de Bataille, quien señala: “Fundamentalmente es *sagrado* lo que es objeto de una prohibición. La prohibición, al señalar negativamente la cosa sagrada, no solamente tiene poder para producirnos —en el plano de la religión— un sentimiento de pavor y de temblor. En el límite, ese sentimiento se transforma en devoción; se convierte en adoración (...). Los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos: uno de terror (...) y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación (...). Lo prohibido, el tabú, sólo se oponen a lo divino en un sentido; pero lo divino es el aspecto fascinante de lo prohibido” (*El erotismo* 72).

Ahora bien, dado que la sexualidad violenta los límites del yo —el estado discontinuo, diría Bataille—, el “ojo moral” cuida que sea escondida y habite en lo oscuro, es decir la expulsa a lo nocturno. Es, entonces, a este espacio donde tiende a ir la narrativa de Lispector:

Na minha noite idolatro o sentido secreto do mundo. Boca e língua (...).

Estou sentindo o martírio de uma inoportuna sensualidade. De madrugada acordo cheia de frutos. Quem virá colher os frutos de minha vida? (...).

E na minha noite sinto o mal que me domina (...). Ali, sim, é que a beleza recôndita está. (*Água Viva* 45-6).

Aquí se ve cómo la noche se relaciona al mal, al espacio del dominio de los deseos (belleza recóndita) que traen la madrugada cargada de frutos. La creación (los frutos), entonces, se vuelve una manera de hacerle frente a la muerte; en otras palabras, el erotismo de esta escritura (el mal que domina a esta narradora) es un desafío a la muerte: "A feiúra é o meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual. E desafio a morte. Eu — eu sou a minha morte" (*Água Viva* 46). Sucede que, como señala Bataille, el erotismo es: “es la apropiación de la vida hasta en la muerte”, y

... la apropiación de la vida hasta en la muerte es un desafío (...). Es un desafío, a través de la indiferencia, a la muerte. La vida es el acceso al ser; y, si bien la vida es mortal, la continuidad del ser no lo es. Acercarse a la continuidad, embriagarse con la continuidad, es algo que domina la consideración de la muerte (...). Luego, más allá de la embriaguez (...) nos es dado el poder de

abandonar la muerte cara a cara y de ver en ella por fin la abertura a la continuidad imposible de entender y de conocer, que es el secreto del erotismo y cuyo secreto sólo el erotismo aporta. (*El erotismo* 29)

Es, pues, en este contexto que en la última cita de *Água Viva* la narradora dice que desafía a la muerte y que ella es su propia muerte. Esta mirada continua y erótica está relacionada con Dios, quien también desde esa perspectiva se concibe como parte de un continuo y de lo erótico; por eso Él aparece igualmente en el eje paradigmático de lo nocturno y maligno: “Deus é uma forma de ser? é a abstração que se materializa na natureza do que existe? Minhas raízes estão nas trevas divinas. Raízes sonolentas. Vacilando nas escuridões” (Lispector *Água Viva* 86). La voz hablante se pregunta qué es Dios y no da ninguna respuesta, simplemente afirma que las raíces de ella están en las tinieblas divinas (fusión), de modo que la búsqueda de Dios implica salir de la luz (y del orden) y, además, implica una errancia por lo que no se sabe o no se conoce. Otra vez, la escritura y la idea de Dios de la autora tienden al Afuera.

Si bien el concepto del Afuera es tema del siguiente capítulo, cabe adelantar que el preguntar y no tener la respuesta —a lo que me refería al inicio de este capítulo— es la búsqueda de la ilimitación (como Rodrigo S.M. a través de Macabéa). La ilimitación se hace posible en la comunicación, en el sentido batailleano del término, es decir, cuando los seres humanos se arriesgan a abandonar su estado (estable y garantizado) de aislamiento; es de esta forma que la comunicación surge por la pérdida de la razón (la risa, el erotismo, la tragedia, etc.), del gasto (inútil), y busca lo que está ausente en lo cotidiano (Bataille *The Unfinished* 5-6). Dios es, en este contexto, una presencia inalcanzable... “es presencia infinita de lo que queda

radicalmente ausente, presencia de lo otro en su alteridad: no-presencia” (Blanchot *El diálogo inconcluso* 80).

Ahora bien, teniendo en cuenta que la escritura de Lispector le hace frente a la muerte a través del erotismo, podríamos entablar entre ella y Nietzsche un diálogo virtual productivo: ambos persiguen la afirmación de la vida y, por lo mismo, ambos desconfían de las protecciones o cebos que esconden su violencia. Así, Nietzsche señala que “el ser vivo necesita ante todo y por sobre todas las cosas dar libertad de acción a su fuerza, a su potencial. La vida misma es voluntad de poderío” (*Más allá del bien y del mal* 21). Por su parte, nuestra autora les da esta voluntad a todos sus personajes, con lo que le hacen frente no sólo a los “cebos” del “mundo moral”, sino también a las ideas que victimizan al ser humano.

Pero vayamos por partes, Lispector encuentra esta voluntad en todo lo dado y aparece, entonces, hasta en lo más ínfimo, como una hormiga: “Na pequena formiga cabe todo um mundo que me escapa se eu não tomar cuidado. Por exemplo: cabe senso instintivo de organização, linguagem para além do supersônico e sentimentos de sexo” (Lispector *Água Viva* 73-4). Asimismo, aunque Macabéa sea un personaje insignificante y casi invisible en la sociedad tecnificada, tiene una gran fuerza que afirma la vida, expresada en su sexualidad; dice Rodrigo S.M.:

Estou absolutamente cansado de literatura (...). Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro (...). Eu queria chafurdar no lodo, minha necessidade de baixeza eu mal controlo, a necessidade da orgia e do pior gozo absoluto (...). Quero ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue. Penso no

sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pêlos negros — seu sexo era a única marca veemente de sua existência. Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo. (*A Hora da Estrela* 86-7)

Aquí se ve que Rodrigo S.M. escribe sólo porque no tiene nada más que hacer mientras espera la muerte, pero esta espera (la palabra) le hace frente a la muerte puesto que busca, como él dice, lo oscuro/malo (se deja llevar por la fascinación superando sus límites), entonces busca revolcarse en el lodo, ser animal, beber su sangre, todo lo cual (como en un flujo de conciencia) desemboca en el sexo de Macabéa. Pareciera que éste es el corazón al que llega el recorrido de la palabra del escritor, pues aunque la vida es una espera por la muerte, su palabra que "procura no oscuro" llega a una tumba de la que, sin embargo, nace un girasol. Y es que esta creación ya es un girasol, cuya fuerza vital exige, aunque no pida nada.

Por otro lado, la búsqueda de lo oscuro remite, una vez más, a lo orgánico o a aquella expresión primaria de vida: un puerco, una gallina, una flor y, sobre todo, la sangre. La sangre es la emanación de la herida vital, es el flujo de lo anterior. Esta perspectiva es parte del siguiente capítulo, de modo que aquí sólo quiero enfatizar que es también la expresión de la fuerza de lo vivo. De ahí que, por ejemplo, así como la expresión de la exigencia vital de Macabéa es su sexo, pues su sangre es íntima y callada, la de Olímpico —el novio de la norestina— es la sangre que brota en todo lo que él pide: "Mas um dia vou ser muito rico, disse ele que tinha uma grandeza demoníaca: sua força sangrava. Uma coisa que tinha vontade de ser era toureiro (...). Não tinha pena do touro. Gostava era de ver sangue" (*A Hora* 54). Los deseos, las exigencias, los proyectos y el ser actual de Olímpico están, pues, relacionados a lo sanguíneo. Así como no le importa matar a un toro ni su sufrimiento, tampoco le importa dejar a Macabéa por Glória —la

compañera de trabajo de la protagonista—, ya que esta última aparece también relacionada a la fuerza de la sangre: "Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido" (72).

Si Olímpico no siente remordimientos ni empatía por el dolor del otro es porque tiende hacia todo lo que es fuerza y poder de vida, lo cual nos recuerda a las aves de rapiña de las que habla Nietzsche en *Genealogía de la moral*, las que no sienten pena de los corderos más débiles que ellas, pues "exigir de la fortaleza que *no* sea un querer-dominar, un querer-sojuzgar, un querer-enseñorearse, una sed de enemigos y de resistencias y de triunfos, es tan absurdo como exigir de la debilidad que se exteriorice como fortaleza" (énfasis del autor). Si bien la idea de devorarse al más débil parece cruel, la metáfora de Nietzsche, según la interpretación de Badiou, busca simplemente regresar a la potencia vital del ser humano, a la que declara "esencialmente inocente" y que es, por lo mismo, ajena a todo principio trascendente de Bien y de Mal (*La ética*). La misma postura aparece en *Lispector*, no sólo en lo dicho sobre Olímpico, sino también en G.H. y en muchos de sus relatos.

En "A Legião Estrangeira", por ejemplo, Ofelia es una niña que tiene opinión formada respecto a todo (*A Imitação da Rosa* 144) y hace entrar dentro de un orden incluso su forma de sentarse: como si todo tuviese un tiempo y un lugar, se acomodaba con cuidado la falda de holanes y una vez bien arreglados recién miraba a la dueña de casa a quien visitaba (143-44). Esta niña es la hija de la vecina de la narradora, a quien la pequeña visita frecuentemente y le da muchos consejos, pese a que la narradora es una mujer adulta. En una de estas visitas, la niña escucha que en la cocina está piando un pollito, al oírlo se siente fuera de sí y va a la cocina para ver al animalito, pero antes pasa por encima de su compostura, de su mundo ordenado y lleno de consejos. Ante el pollito, seguramente, Ofelia "recuava diante do impossível que se aproximara e

em tentação, fora quase dela" (148). Luego de un largo silencio, Ofelia sale y se va a su casa, la narradora nota su extrañeza e, intuyendo algo, se dirige a la cocina, donde ve al pollito muerto, Ofelia lo había matado. Su amor intentó poseer y acortar la distancia del otro. Y es que "... às vezes a gente mata por amor (...), a gente não ama bem" (155), se dice la narradora y continúa diciendo como si pudiese alcanzar a Ofelia: "ouça, repeti como se pudesse alcançá-la (...) eu que não me lembrara de lhe avisar que sem o medo havia o mundo. Mas juro que isso é a respiração" (155-56). La narradora olvida decirle que el mundo verdadero vive, respira, por la superación del miedo a la transgresión de la ley, por la búsqueda de lo altérico: su distancia es el movimiento vital.

Igualmente, en *A Paixão*, la narradora afirma que matar a la cucaracha es hacer uso de sus recursos dormidos, dar rienda a su fuerza latente y ponerse, así, al nivel de la naturaleza (35). Esta nivelación con la naturaleza supone liberarse de los cebos o de lo que el "ojo moral" considera como bueno, por ello G.H. dice "Eu já não queria fazer nada pela barata. Estava me liberando de minha moralidade — embora isso me desse medo, curiosidade e fascínio" (57). No hace nada por la cucaracha, así como Olímpico no haría nada por el toro, puesto que este no-hacer es la renuncia necesaria para entender el amor. En este texto, el amor abandona su rostro bondadoso y deviene otro nombre ("talvez eu ache um outro nome, tão mais cruel a princípio, e tão mais ele mesmo" 57). El nombre que más se le acerca es, quizás, "necesitar": "um precisar sem nenhuma piedade pelo [seu próprio] precisar e sem piedade pelo precisar da barata" (57). Sucede que este deseo/necesidad sigue el tejido de la vida, en el que, como dice esta narradora, cada ser sigue la ley de su especie y, por tanto, como ella es más grande que la cucaracha la mata, sucedería lo mismo si fuera al revés.

Este ir por lo que es el tejido vital de la especie abandonando todo tipo de "sentimentalismos" —para usar las palabras de G.H.— es, pues, una de las formas de entender el amor en Lispector. Y todo esto se relaciona con lo divino, ya que en *Água Viva* la voz narradora dice: “Ah Força do que Existe e que se chama às vezes Deus” (114); es decir que Dios es uno más de los nombres que se le da a la fuerza de lo que existe¹². De esta manera, el otro es una vía hacia Él, y “esto supone la posición de lo divino en un ser susceptible de ser realmente (físicamente) suprimido” (Bataille *Teoría de la religión* 87); así, en *A Paixão*, lo divino se ubica primero en la cucaracha y, luego, en G.H., ambos seres susceptibles de ser suprimidos, destruidos o, como sucede con la protagonista específicamente, despersonalizados. En el caso de "A Legião Estrangeira", lo divino está en el pollito (que muere) y alcanza a Ofelia, quien sacrifica toda la compostura de su mundo. En el caso de *A Hora*, Macabéa es la que queda destruida para que Rodrigo S.M. diga un “Sim” a la fuerza de la vida.

Ahora bien, el amor está en aquello que destruye (como se vio en los ejemplos anteriores), como también en aquello que construye, puesto que corresponde al tejido vital —para usar, otra vez, las palabras de G.H.— tejer/construir. Como dice, por ejemplo, Rodrigo S.M. en *A Hora da Estrela*, él escribe a modo de esperar la muerte, haciendo de la escritura su tejido vital. Y, sin embargo, esta construcción siempre destruye al “tejedor” cuando se dirige a otro: la alteridad, fascinación y deseo provocan una pasión ilimitada que detona los constructos (morales) que estructuraban al yo.

¹² En la medida en que se asimila a la fuerza de lo que existe, la idea de lo divino de Lispector parece acercarse a la de Spinoza, filósofo a quien ella leía con devoción. Según Spinoza, "Todas las cosas que son, son en Dios y deben concebirse por Dios; por tanto Dios es causa de las cosas que son en Él; que es lo primero [Dios es causa inmanente]. Además fuera de Dios, no puede darse ninguna sustancia, esto es, ninguna cosa, fuera de Dios, que sea en sí; que era lo segundo [Dios no es causa inmanente pero no transitiva]. (29)

Por otro lado, y volviendo a las aves de rapiña de Nietzsche, lo que este pensador rechaza es eso que denomina “la moral del esclavo”; aquella moral que, como señala Spinoza, busca la recompensa y actúa movida por la misma. De acuerdo al pensador alemán, dicha moral es la del débil y por eso se funda como reacción, es decir, como actitud reactiva, derivativa y por ende, resentida, ante quien ofrece la fuerza y la vitalidad. Esta metáfora nietzscheana contribuye a interpretar a algunos de los personajes de Lispector (según se vio con Olímpico), pues aunque algunos de ellos son pobres e insignificantes, no son débiles. Si su circunstancia en el mundo es la del débil, como es el caso de Macabéa, su "constitución" interior y orgánica es poderosa en el sentido de dar curso a la potencia propia (no de *poseer* poder sobre el otro, que es una manera de depender del otro); de esa suerte, son poderosos porque no se dejan victimizar ya que no se dejan apoderar por el otro ni por una actitud reactiva ante el otro.

En cuanto a esto último, Allan Badiou señala que en la ética moderna de los derechos del hombre, “el mal es aquello a partir de lo cual se define el Bien, no a la inversa”. Por tanto, “los derechos del hombre son los derechos al no-Mal” (*La ética*). Esto es, según este pensador, una respuesta de la piedad, que es, entre otras cosas, la representación de vidas y derechos de las personas; en otras palabras, se limita a “la suposición de un Sujeto humano universal, capaz de ordenar la ética según los derechos del hombre y las acciones humanitarias”, lo cual lleva a que “la ética defin[a] al hombre como una víctima”. Y si el hombre es una víctima, es una “bestia sufriente” resistiendo a la muerte. Nada más lejos de la concepción de amor de Lispector, quien, antes que nada, rescata la fuerza vital y rechaza la victimación propia y del otro, ya que ello conllevaría, en última instancia, una dinámica de poder como posesión y dependencia reactiva, y eso supone suprimir la distancia (es decir, la otredad) necesaria para la generación de la vida.

Como se dijo a inicios de este capítulo, Lispector respeta ante todo la alteridad incesante e inalcanzable del otro, incluyendo el otro que hay en uno mismo.

Para hablar de “Bien” y “Mal” acudo al repertorio de conceptos estrechamente ligados de Spinoza, Nietzsche, Bataille y, también, Badiou. Los dos primeros pensadores establecen una clara diferencia entre Bien-Mal y bueno-malo. En dicha diferenciación, el primer binomio corresponde a los juicios morales y el segundo a la esfera de la ética, la cual responde a una fidelidad del sujeto a sí mismo, a su esencia o naturaleza. Así, según Deleuze, todo el camino de la *Ética* de Spinoza “se hace en la inmanencia; pero la inmanencia es el inconsciente mismo y la conquista del inconsciente” (40), en este sentido, el filósofo holandés señala que “no nos esforzamos por nada, no lo queremos, apeteceemos ni deseamos porque juzguemos que es bueno, sino que, por el contrario, juzgamos que algo es bueno porque nos esforzamos por ello, lo queremos, apeteceemos y deseamos” (Spinoza 112). Es decir que, en el fondo, son los deseos¹³ los que definen lo que es bueno o malo y son estos los que traerán alegría o tristeza¹⁴. Así, pues, para Spinoza

aunque no haya Bien ni Mal, sí hay *bueno* y *malo* (...). Lo bueno tiene lugar cuando un cuerpo compone directamente su relación con la nuestra y aumenta nuestra potencia con parte de la suya, o con toda entera (...). Lo malo tiene lugar, para nosotros, cuando un cuerpo descompone la relación del nuestro. (Deleuze 33; énfasis del autor)

¹³ Spinoza define los deseos como la conciencia del apetito del alma y del cuerpo. (154)

¹⁴ La alegría para Spinoza “es la transición del hombre de una menor a una mayor perfección” (155), mientras que la tristeza es el recorrido inverso.

En este sentido, Nietzsche también proclama que el ser humano debe buscar lo que le conviene a su naturaleza (como metafóricamente señala que lo que conviene a las aves de rapiña es obedecer a su fuerza). Y Badiou, en una postura paralela, pero no igual, plantea una *ética de verdades* (no de la Verdad) que articulan el acontecimiento fundante del sujeto y se validan en la fidelidad al mismo, por cuanto la ética deja de basarse en la reacción o reactividad ante el otro, para predicarse sobre la consistencia del sujeto: “toda la predicación ética sobre el otro y su ‘reconocimiento’ debe ser pura y simplemente abandonada ya que la verdadera cuestión, extraordinariamente difícil, es en todo caso la del reconocimiento de lo Mismo”¹⁵ (*Ensayo sobre la conciencia del mal*). De este modo, la verdad, según Badiou, no se define por lo que es "moral" con respecto al otro, sino que se produce en cada acontecimiento en que se es fiel a sí mismo, es decir, al sujeto (siempre virtual o efectivamente colectivo) con el que se entra en composición. La verdad es, pues, “aquello que esta fidelidad produce en la situación” y se materializa como una pluralidad irreductible de verdades cuantos procedimientos concretos de producirlas existan.

Me apropio de estas ideas para pensar y *complicar* a Lispector desde la perspectiva abierta por su obra, puesto que en ella la verdad de cada cosa está en su propio recipiente:

Momentos tão intensos, vermelhos, condensados nêles
mesmos que não precisavam de passado nem de futuro para existir.
Traziam num conhecimento que não servia como experiênciã —
um conhecimento direto, mais como sensação do que percepção.
A verdade então descoberta era tão verdade que não podia subsistir

¹⁵También en este sentido se puede entender el fracaso de Rodrigo S.M.: la búsqueda del otro fracasa, pero cuestiona al Mismo que cree reconocer al otro. Por otro lado, la conciencia de mismidad que logra este escritor es aquella que puede entrever gracias a su relación con el otro, Macabéa.

senão no seu recipiente, no próprio fato que a provocara. Tão verdadeira, tão fatal, que vive apenas em função de sua matriz.

(*Perto do Coração Selvagem* 98)

Los momentos "vermelhos" (que no son útiles para el mundo del proyecto) son los que revelan instantáneamente el misterio de lo vivo; allí se destapa la verdad que cada ser tiene en sí mismo, pues ésta "vive apenas em função de sua matriz". Trayendo esto a la experiencia de G.H., en *A Paixão*, se puede decir que, el domingo y cerca de las once de la mañana, la verdad descubierta por G.H. (que lo divino está en la cucaracha y en todo) no podría subsistir en otro día ni en otro momento y, tampoco, en otro animal, pues para que se abra la brecha se han tenido que dar una serie de anticipaciones que vayan descomponiendo el constructo "moral" de la protagonista. De la misma manera, otros personajes de la autora tienen el "recipiente de la verdad" en otros elementos: unos en la mirada de un pollito, en unas rosas, en un noviazgo terminado. En fin, cada relato de Lispector abre una matriz diferente y, como señala el fragmento citado, cada una es diferente, pues sólo puede subsistir en el hecho que le dio vida.

Este aspecto se relaciona a la perspectiva de lo bueno y lo malo antes señalada, ya que cuando se es fiel a la fuerza que adviene en una situación y la trasciende, entonces *sucede* la experiencia soberana. De acuerdo al fragmento citado de *Perto do Coração*, los momentos "vermelhos, condensados nêles mesmos", son vividos como "un conhecimento direto", como una "sensação", puesto que cualquier acto consciente (indirecto por intervención del pensamiento) traería las construcciones de la ley del "ojo moral", que siempre niega cualquier tipo de violencia que descomponga el orden del mundo del trabajo. En cambio, la experiencia soberana es

un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre (...) esto supone negar las autoridades y los valores existentes, que limitan

lo posible. Por el hecho de ser negación de otros valores, de otras autoridades, la experiencia que tiene existencia positiva llega a ser ella misma el valor y *la autoridad*. (Bataille *La experiencia* 17; énfasis del autor)

Así, pues, con lo visto hasta aquí, se puede decir que Lispector transforma el universo simbólico del Bien y del Mal; los valores dan un giro. El mal es el corazón de la vida porque es lo bueno y fiel al ser de los personajes y el bien es una superficie vana.¹⁶ Se puede decir que la autora realiza “prácticas traslativas”, en las que las palabras “de un sistema lingüístico estable [son] reemplaza[das] con transformaciones” de otro sistema (de Certeau 146). Entonces, las palabras trasladadas devienen una comprensión, también, trasladada. En este sentido, sobre el mal, Joana, en *Perto do Coração Selvagem*, piensa:

A certeza de que dou para o mal, pensava Joana.

O que seria então aquela sensação, de força contida, pronta para reventar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? (...). Sentia dentro de si um animal perfeito. (14)

Y más adelante piensa que la mejor frase para la bondad es:

... a bondade me dá ânsias de vomitar. A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente a pesar de tudo. Refrescavam-na de

¹⁶ En este aspecto no coincide con Badiou, quien, fiel a su lectura de Platón, rechaza toda centralidad o prioridad del mal en el pensamiento de una ética.

quando em quando, botavam um pouco de tempêro, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta. (15)

Así, mientras que la bondad es tibia, es un pedazo de carne cercana a la putrefacción, la maldad es como un animal, está siempre dispuesta a la experiencia, es fuerte y vital: recordemos que Lispector no permite que las cosas se pudran o permanezcan en una estabilidad superficial, pues “o que amadurece plenamente pode apodrecer” (*A Hora* 17). Es así que dándole significaciones propias a diferentes esferas no sólo las recrea, sino que las comprende de acuerdo a la verdad que produce cada situación; asimismo las comprende desde sí misma.

Es así que el amor toma otra significación y sigue el eje paradigmático de lo infernal, pecaminoso, abyecto. Por ejemplo, en "Devaneio e Embriaguez duma Rapariga", la protagonista sale a cenar con su marido y el jefe de este último. A pesar de estar muy bien puesta y a la altura de la situación —por así decir— se deja llevar por la sensación de relajamiento y placer que le proporciona el vino; las voces de las personas en el restaurante se van esparciendo y todas las personas de allí (seres separados) van tornándose una sola cosa. Al llegar a su casa, cuando su marido ya se acuesta, ella siente que ella es lo que es todo su cuerpo, el que ya no está dividido en una pierna, un brazo, un ojo, ni ella está separada del ambiente que la rodea; entonces la narradora termina diciendo: "Alta, alta. A lua. Então a grosseria explodiu-lhe em súbito amor; cadela, disse a rir" (*A Imitação da Rosa* 136). Se ve, pues, que la explosión de amor surge cuando la realidad ya no está dividida y cuando esto sucede surge la "grosería" y la sexualidad, pues salta a la vista que el insulto que se hace a sí misma (perra) se relaciona al sexo. Y es que, como se señaló más arriba, la sexualidad es el delta de la generación de la vida; dirigirse hacia ese espacio conlleva deseo, es decir, necesidad que, como sabemos, es el nuevo nombre que Lispector le da al amor.

Quizás por la misma razón la mujer que le lee el futuro a Macabéa, madama Carlota, antes de ser cartomante era prostituta, profesión que aparece ligada a sus sentimientos espirituales: afirma ser *fan* de Jesús ("– Eu sou fã de Jesus. Sou doidinha por Ele" *A Hora* 90). Aquí se ve ahora que son el cristianismo y la sexualidad los que están bajo el mismo paraguas, lo cual refuerza la idea de que lo divino es lo que simplemente es. Idea que queda reforzada literalmente con el *hobby* de Olímpico: pese a querer ser diputado, pese a tener una fuerza que sangra: "nas horas de folga esculpia figuras de santo e eram tão bonitas que ele não as vendia. Todos os detalhes ele punha e, achava que o que é, é mesmo, e Cristo tinha sido além de santo um homem como ele, embora sem dente de ouro" (*A Hora* 55). Se entiende que las figuras de Cristo que esculpe el personaje tienen órganos sexuales, puesto que lo que "é, é mesmo" y, asimismo, lo sagrado no puede dejar de relacionarse a la sexualidad en cuanto que se relaciona a la creación.

Otro ejemplo muy claro a este respecto lo encontramos en "Os Desastres de Sofia", relato en el que la narradora está enamorada de su profesor y expresa su deseo haciéndole la vida imposible durante las clases. Ya adulta, Sofía se dice a este respecto:

Só Deus perdoaria o que eu era porque só Ele sabia ser matéria de' Ele. Ser matéria de Deus era a minha única bondade. E a fonte de um nascente misticismo. Não misticismo por Ele, mas pela matéria de' Ele, mas pela vida crua e cheia de prazeres: eu era uma adoradora (...). Freira alegre e monstruosa, ai de mim. E nem disso eu poderia me vangloriar: na classe todos nós éramos igualmente monstruosos e suave, ávida matéria de Deus. (*Lispector Felicidade Clandestina* 99)

Este fragmento es bastante revelador, puesto que vemos que, claramente, existe una íntima relación entre lo que simplemente es ("vida crua"), el amor, el placer/deseo y Dios: todos estos elementos constituyen la expresión máxima de la vida en libertad, en plenitud, en continuidad –como diría un Bataille. La protagonista y todos los niños, al ser ávidos y monstruosos, son suave materia de Dios y al serlo ella y todos son místicos. Por lo mismo, con respecto a los chicos, Sofia afirma: "eu perdia horas de sofrimento porque eles eram intangíveis, e mais horas de sofrimento aceitando-os com ternura, pois o homem era o meu rei da Criação" (100). Y, gracias a la sonrisa del profesor, afirma que ella se convierte, luego, en "a mulher do rei da Criação" (115); de ello se deduce que al ser ella materia de Dios y el hombre rey de la Creación, entonces, ambos —hombre y mujer¹⁷— constituyen una sola cosa divina: el amor, Dios. Y es que lo divino para nuestra autora está en todo lo que es y su explosión está, entre otras cosas en lo amoroso, pues el amor es tan crudo y violento como la vida.

En síntesis, con todos los ejemplos vistos, se puede decir que en Lispector el amor sigue el camino de un sentido diferente al que se sigue comúnmente. En todas sus expresiones está relacionado al deseo y a lo divino, que se confunden uno con el otro. Se puede decir con la narradora de *Água Viva* que en su obra el mal busca la anuencia de Dios (23). Esta comprensión supone no sólo la transgresión del "mundo moral", sino también la del imaginario judeocristiano. Veamos.

¹⁷ Esto no quiere decir que Clarice Lispector excluye el amor homosexual de la esfera divina o amorosa, al contrario, en varias de sus obras existe un relacionamiento, aunque no sexual, sí de atracción y admiración al otro/a del mismo sexo, lo cual se ve reforzado en el amor al propio cuerpo, según señala Earl Fitz. Asimismo, la autora no excluye de dicha esfera el amor familiar y fraterno, como se puede ver en muchos de sus relatos.

2.4 EL IMAGINARIO JUDEOCRISTIANO Y LA ANIMALIDAD

Si bien el judaísmo y el cristianismo tienen su propia manera de entender a Dios y Lispector vive rodeada por este imaginario, la manera de entender a Dios en la autora rompe con esta ortodoxia bilateral y, algunos de sus relatos se acercan, por ejemplo, al budismo zen. Una historia (anónima) de iluminación dice así:

Alguien preguntó al gran Maestro zen Bankei acerca del zen en posición sentada. Éste respondió: “A la armonización con la sabiduría inefable intrínseca a todo el mundo antes de implicarse en el pensamiento y la conceptualización se le llama meditación en posición sentada.

“Toda confusión consiste en círculos viciosos de error por el hecho de utilizar pensamientos (...).

“Cuando te has despegado del pensamiento y te has armonizado con el conocimiento sutil, no existen causas ni efectos, nacimiento ni muerte (...).

“Este conocimiento sutil intrínseco abarca todas las cosas (...), lo mismo que un espejo limpio refleja distintamente las imágenes de las cosas. En consecuencia, ¿qué pensamiento discursivo es necesario para esto?” (Cleary 62-3)

Como se ha mencionado en varias ocasiones, la ruptura de Lispector con la esfera de la actividad se relaciona a la distancia que toma con respecto al pensamiento o la razón. De manera parecida a lo que dice este maestro zen, la obra de la autora escapa al pensamiento y esto la lleva

a descubrir "a Força do que Existe" o —para usar las palabras de la historia citada— el "conocimiento sutil": "Era um quase nada, assim como quando a brisa faz estremecer um fio de capim" (*A Paixão* 114). Al hacerlo, la escritura deviene eso mismo —como "un espejo limpio refleja distintamente las imágenes de las cosas"—: "Esta é a vida vista pela vida" (*Água Viva* 15). Igualmente, fuera de lo ficcional, en su vida cotidiana la autora parece tener una percepción parecida sobre el acto de escribir, ya que en la cita que hace Borelli, dice: "Yo paso corriendo a través de los hechos', cosas prácticas como pagar las cuentas, organizar la comida, etc., 'porque la meditación profunda me espera'" (31). Ocurre que los hechos se dan en un determinado tiempo, tienen conclusión y conllevan resultados; y nuestra autora no elige el futuro ni el proyecto de los hechos, sino su ahora, la vida dada en cada instante cuyo misterio se le revela en el acto de escribir. El abandono del pensamiento y de la razón en la escritura es como la "meditación", así en comillas, puesto que no me refiero a ella literalmente, sino a la batalla del lenguaje de Lispector para alcanzar una literatura que simplemente es: sin adornos, sin "sentimentalizaciones", sin cebos racionales. De la misma manera que en la meditación (literal) se batalla por el silencio de la mente, los textos de nuestra autora batallan por el silencio de la razón para dar paso al "conocimiento sutil". Por eso, en la dedicatoria de *A Hora*, dice:

... enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair
naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação. Meditar
não precisa de ter resultados: a meditação pode ter como fim
apenas ela mesma. Eu medito sem palavras (...). O que me
atrapalha a vida é escrever". (8)

Así, pues, la "meditación" es una manera de vivir la experiencia soberana, cuyo fin es ella misma. Por otro lado, el énfasis de la autora en la vivencia del hoy —que se desarrollará más

adelante— se acerca, quizás, al yoga, una de las doctrinas del hinduismo (*darsanas*) y que es, también, una forma de meditación. En fin, más allá de la implicancia o influencia de religiones orientales en la obra de Lispector —tema que sale del marco de esta investigación—, lo que quiero decir es que su visión de lo divino posiblemente se acerca al sentir posmoderno de la espiritualidad, ya que "[its] claim is that truth provided by the exercise of reason and the transmisión of tradition is —at least in measure— weakened, even abandoned (...). That is to say, [posmodernity implies] detraditionalization, as well as the (relative) abandonment of what reason can ascertain" (Heelas 4). Es decir que, más que una transgresión del judaísmo y el cristianismo, se trata de una destradicionalización de estos, lo cual sucede por el posible juego ficcional con otras ideas religiosas (como el zen y el hinduismo) dentro de sus textos y por la reinterpretación de la tradición que ello implica. Ahora bien, el hecho de acercarse a la posmodernidad en dicho aspecto no significa que lo divino en la obra de Lispector también lo haga. Al contrario, la divinidad es inmutable y atemporal, como lo es la existencia: "Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pre-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve" (*A Hora* 9).

Empezando con la reinterpretación del cristianismo que realizan sus personajes y voces narrativas, se puede decir que la palabra en Clarice Lispector no se retracta del acto de Eva, al contrario, busca renovar la mordida del fruto, pues esta abre la *posibilidad* de paladear: "o sabor de uma fruta está no contato da fruta com o paladar e não na fruta mesmo" (Lispector *Uma Aprendizagem* 110). 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 en las escrituras de Lispector no es una condena, sino un regalo: "O día parecía a

pele estirada e lisa de uma fruta que em uma pequena catástrofe os dentes rompem, o seu caldo escorre” (*Água Viva* 20). Y ese jugo sólo se escurre por caer en la tentación de probar la piel atrayente del día, por dejarse llevar por la curiosidad; es como si Eva a través del texto lispectoriano dijera "para mí, mi desbordante curiosidad es el más agradable de todos los vicios (...) el amor a la verdad tendrá su recompensa en el cielo, pero ya también en la tierra" (Nietzsche *Más allá* 51).

Así, pues, mientras la curiosidad de Eva la lleva a probar una manzana, la curiosidad de G.H., en *A Paixão*, la lleva a probar una cucaracha. Y es que la cucaracha es "hoy": "O que sai do ventre da barata não é transcendável (...) o que sai da barata é: 'hoje', bendito o fruto de teu ventre — eu quero a atualidade sem enfeitá-la com um futuro que a redima, nem com uma esperança" (55). Esta cita reinterpreta la idea de la venida de Cristo a la tierra, ya que, parafraseando a la Biblia, G.H. dice que el fruto del vientre de la cucaracha —es decir, la cucaracha está en vez de la Virgen María— no viene trayendo la salvación del ser humano y la promesa de una vida eterna después de la terrenal: el fruto de la cucaracha no tiene redención: se vive hoy, aunque esa vivencia conlleve la muerte. De esta manera, se entiende que “el tiempo no es la limitación del ser, sino su relación con el infinito. La muerte (...) es la pregunta necesaria para que esa relación con el infinito o el tiempo se produzca” (Levinas *Dios, la muerte* 30). Es decir que la vivencia del hoy sin postergaciones es la posibilidad de la deslimitación (muerte de los constructos subjetivos): del encuentro con el o/Otro, que se da por la pregunta, que es siempre un deseo, una necesidad. A este respecto, dice G.H.

Precisar é sempre o momento supremo. Assim como a
mais arriscada alegria entre um homem e uma mulher vem quando
a grandeza de precisar é tanto que se sente em agonia e espanto:

sem ti eu não poderia viver. A revelação do amor é uma revelação de carência — bem-aventurados os pobres de espírito porque deles é o dilacerante reino da vida. (*A Paixão* 97)

En la Biblia, la cita a la que hace alusión G.H. dice así: “Bienaventurados los que tienen espíritu pobre, porque de ellos es el Reino de los Cielos” (Mateo 5, 3). Y, sin embargo, la narradora, re-escribiendo la Ley, ubica la felicidad última en el "dilacerante reino da vida". Vida que se da por ser pobres de espíritu en cuanto carencia, en cuanto la falta del o/Otro. Dado que el cristianismo posterga el Reino de los Cielos, parafraseando a Nietzsche, se podría decir que reduce las pasiones a la mediocridad en la medida que las posterga y consuela (*Más allá* 89). Un ejemplo muy claro de esta mediocridad lo vemos en el relato "O Crime do Professor de Matemática". Este señor comete un crimen: sacrifica a un perro para expiar el hecho de haber abandonado a su mascota, José. Para ello, sube a una colina y estando solo se dice a sí mismo, como si le hablara a su perro ausente:

Mas só tu e eu sabemos que te abandonei porque eras a possibilidade constante do crime que eu nunca tinha cometido. A possibilidade de eu pecar o que, no disfarçado de meus olhos, já era pecado. Então pequei logo para ser logo culpado. E este crime substitui o crime maior que eu não teria coragem de cometer (...).

Há tantas formas de ser culpado e de perder-se para sempre e de trair e de não se enfrentar. Eu escolhi a de ferir um cão (...). Porque eu sabia que esse seria um crime menor e que ninguém vai para o Inferno por abandonar um cão que confiou num homem.

Porque eu sabia que esse crime não era punível. (Lispector A
Imitação 122)

La posibilidad del crimen es una tentación (lo prohibido, la libertad), el Professor no puede evitarla y entonces elige un crimen, pero que —aunque es doloroso para el perro y para él— es superficial, pues no implica un enfrentamiento con lo más violento (como sacrificar a José) y tampoco implica un enfrentamiento directo con la Ley, pues, como dice él, nadie va al infierno por abandonar a un perro. Elegir, en cambio, un perro ya muerto es un crimen pero controlado: "Um homem ainda conseguia ser mais esperto que o Juízo Final. Este crime ninguém lhe condenava. Nem a Igreja" (122). En este sentido, la iglesia aparece a lo lejos: el hombre *sube* a una colina para enterrar al perro desconocido, mientras que *abajo* las campanas están "chamando os fiéis para o consolo da punição" (116). Es decir que arriba —en el polo que para el imaginario cristiano es más cercano a lo divino, el cielo— está el Professor cometiendo su crimen (controlado), una transgresión, sin el consuelo del perdón otorgado por la iglesia. Pues dicho perdón tapa y expulsa del ser todo tipo de violencia.

Esta violencia escondida por el cristianismo no deja de lado la relación con el otro en la medida que ubica al cuerpo en el último plano: por su mortalidad es posible hacerle violencia y sacrificarlo al mundo de la continuidad sagrada a través del derroche de pasión. En este sentido, la sexualidad y el misticismo están íntimamente ligados y el cristianismo se preocupa por mantener a sus miembros alejados de cualquier tipo de derroche carnal, ya que la carne es reducida al rol de ser un obstáculo para el espíritu, que se posterga o se consume para redituarse de la pasión o tener una recompensa en el Reino de los Cielos. A este respecto explica Bataille:

Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es *la carne*.

El sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la

convulsión ciega de los órganos. Lo mismo sucede con la convulsión erótica (...). El movimiento de *la carne* excede un límite en ausencia de la voluntad. *La carne* es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo (...) *la carne* es la expresión de un retorno a esa libertad amenazante (*El erotismo* 97; énfasis del autor)

Lispector, en cambio, busca esta "libertad amenazante" y usando el imaginario cristiano la llama infierno, "o Inferno da liberdade" (*A Hora* 43). En el mismo lineamiento, G.H. define el infierno de la siguiente manera:

O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido viva com regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo da matéria e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor (...). Eu o inferno era isso: a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que si próprio — esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espoja-se na alegria da dor. (78)

Aquí, el infierno remite a varias cosas: la vivencia de la materia —léase carne— a través del goce de la pasión (que conlleva dolor también). A la vez tiene un trasfondo de indiferencia, porque es la aceptación del ritual de la vida por encima del dolor o alegría propios y del otro. Como todo esto se vive a través de un otro, el infierno necesariamente se relaciona al amor/necesidad:

E ao quê — num gozo sem esperança— eu já cedia, ah eu já queria ceder — ter experimentado já era o começo de um inferno de querer, querer, querer... A minha vontade de querer era mais forte do que minha vontade de salvação? (*A Paixão* 48)

El ceder al inferno de querer y sólo querer sin salvación remiten a la posibilidad de deslimitación del yo, pues supone el distanciamiento de los cebos salvadores, de los proyectos que prometen redención futura y, entonces, supone la caída en lo que el deseo pregunta.

El infierno, entonces, es una especie de comunicación con el infinitamente o/Otro; parafraseando al narrador de *A Maçã no Escuro*, se puede decir que el infierno es un medio de Dios. Tomando en cuenta lo dicho anteriormente, que el infierno es amor porque despierta la necesidad, la escritura de Rodrigo S.M. (Lispector) es amor también, y lo es porque pasa por el goce de la comunicación (batailleana).¹⁸ Esta comunicación se hace clara en *A Hora da Estrela* también, pues, otra vez, como si se tratara de un flujo de conciencia, Rodrigo S.M. va desde el sencillo ser orgánico de Macabéa a su propia existencia orgánica, puesto que pasa por el infierno de la escritura:

Era apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isto. E eu?

De mim só se sabe que respiro.

Embora só tivesse nela a pequena flama indispensável: um sopro de vida. (Estou passando por um pequeno inferno com esta história. Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque senão eu me cobriria de lepra). (45-6).

¹⁸ Recordemos que para Bataille la comunicación es *encuentro*, no mera emisión y recepción de mensajes.

El narrador pasa de afirmar que su personaje es fina materia orgánica a afirmar que de él (también) sólo se sabe que respira: es como si el contagio con su personaje provocara la comunicación orgánica. Este contagio puede ser fatal, porque si cede a la tentación, la necesidad va a ser como la lepra, enfermedad en la que la carne no está dividida ni separada por formas. Así, hay que tomar en cuenta que el contagio supone que la distancia que separa a un ser de otro se acorta, ya que los cuerpos de seres divididos dejan de estarlo.

La figura del leproso aparece también en *A Paixão*, donde G.H. dice que besar a un leproso "não é bondade sequer. É auto-realidade" (108), puesto que en dicho beso se experimenta en uno mismo (que es algo vivo) la materia de lo vivo —valga la redundancia—; es, pues, hacer propio lo que ya es parte de uno/a y que en la vida cotidiana aparece separado.

Por otro lado, este beso al leproso es una relectura del imaginario cristiano y sus valores. Esta religión usa el estereotipo del leproso para ejemplificar la bondad, el amor al prójimo. G.H. también ve en el beso al leproso un acto de amor, pero no por superar la náusea ni por hacerle bien al otro, sino por hacerse uno/comunicarse con la materia prima de la vida: es habitarse de lo dado. Para convencerse de ello y de besar a la cucaracha en representación de un leproso dice: "Por que teria eu nojo da massa que saía da barata? não bebera eu do branco leite que é líquida massa materna? e ao beber a coisa de que era feita a minha mãe, não havia eu chamado, sem nome, de amor?" (105).

Con esta lógica, la protagonista afirma que tener asco de la cucaracha y del leproso es contradecirse, que es lo mismo que contradecir la vida: "Eu sabia que o erro básico de viver era ter nojo de uma barata. Ter nojo de beijar o leproso era eu errando a primeira vida em mim — pois ter nojo me contradiz em mim a minha matéria" (105).

El cuerpo que necesita y cede a la tentación, en pocas palabras, deslimita a los seres separados, desalojando al yo "moral" y abriendo las puertas a lo más vivo: "A despersonalização como a destituição do individual inútil", la despersonalización es "a grande objetivação de si mesmo" (*A Paixão* 112).

Ahora bien, no se puede dejar de lado el obvio hecho de que comerse la cucaracha es un acto paralelo al de comulgar con la hostia católica. Que Lispector haya elegido una cucaracha no es casual, pues, por un lado, el judaísmo tiene a este bicho como animal prohibido. La Torah contempla seiscientos trece leyes que el pueblo judío debía cumplir, entre esas leyes están algunas que prohíben a los animales muertos por ser inmundos: "Asimismo la persona que hubiere tocado cualquiera cosa inmunda, sea cadáver de bestia inmunda, o cadáver de animal inmundo, o cadáver de reptil inmundo, bien que no lo supiere, será inmunda y habrá delinquido" (Levítico, 5, 2). En este sentido, G.H. no solamente queda inmunda por tocar lo inmundo, sino que se lo come, y comer una cucaracha es algo que también está prohibido en la Torah: "Todo lo que anda sobre el pecho, y todo lo que anda sobre cuatro o más patas, de todo animal que se arrastra sobre la tierra, no lo comeréis porque es abominación" (Levítico, 11, 42).

Por otro lado, la cucaracha es un animal prohibido como lo es otro cualquiera en cuanto que no se puede inocular lo divino en lo que es ínfimo: con la llegada del cristianismo se los desprecia:

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 *El erotismo* 142-43)

Desde tiempos muy antiguos, entonces, la animalidad se relaciona a lo inmoral, a lo pecaminoso, a la transgresión, puesto que implica un descenso a lo inferior, lo más alejado de lo divino. “El animal en la literatura marca siempre el lugar de una tensión de lo indecible de lo humano que nos dice más de lo humano que de lo animal (...). El animal siempre parece decirnos que no somos ‘humanos, demasiado humanos’” (Negrón 21). Así, pues, es precisamente en ese espacio donde, en algunos textos, Lispector encuentra la explosión de lo divino. Sucede que el animal es el ser más altérico para el ser humano, entonces, como señala de Certeau, “... la animalidad perturba y compromete las fronteras de la humanidad” (57), perturbación necesaria para abrirse a la comunicación.

Una de las posibles explicaciones de dicho disturbio (además de la transgresión judeocristiana) quizá se deba a que los animales están fuera de la esfera de la actividad y sus proyectos y, entonces, ponen en riesgo las garantías futuras. Así se puede entender que en *Água Viva* la narradora afirme:

Arrepio-me toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Os bichos me fantasticam. Eles são o tempo que não se conta. Pareço ter certo horror daquela criatura viva que não é humana e que tem meus próprios instintos embora livres e indomáveis. Animal nunca substitui uma coisa por outra. (58)

Los animales son entonces el tiempo que no se cuenta, aquello que simplemente es y que no se proyecta y, por lo mismo, no se espantan por la venida de la muerte (no hay noción de ella). Por otro lado, dice la narradora, no substituyen una cosa por otra, siguen lo que son libremente; cosa que no sucede en el mundo del "ojo moral" tal como se vio, por ejemplo, con la madre del relato "A Menor Mulher do Mundo", que decide comprar ropa nueva a su hijo ante el horroroso presentimiento del violento potencial de amor que hay en su hijo (presentimiento que le surge al hablar de Pequena Flor, tan altérica como un animal). Asimismo, recordemos que esta madre tiene el presentimiento del violento amor que forma parte de su hijo al recordar que de pequeña jugó con una niña muerta. Entonces, al contrario del sistema "moral", el animal tiene la mirada del "hoy", no tiene conciencia de muerte y, por tanto, es tan ilimitado como su conciencia (o inconsciencia). Al respecto, dice Rilke: "Porque, cerca de la muerte, no se ve más que a la muerte / y se mira fijamente hacia fuera, tal vez con una gran mirada de animal" (Blanchot *El espacio literario* 137).

Ahora bien, como señala Bataille, el hombre antiguo, anterior al cristianismo, inoculaba lo sagrado en los animales, pues "vio en el animal lo que escapa a la regla de la prohibición, lo que permanece abierto a la violencia (esto es, al exceso) ..." (*El erotismo* 88); elementos éstos que constituyen lo sagrado —como se indicó al inicio de este capítulo. Entonces, escapando a las prohibiciones humanas y a todo su sistema de belleza medrosa y sustitutiva, y, asimismo, buscando lo sagrado en toda su amplitud, la animalidad constituye una línea de fuga de lo que Lispector llama el mundo-cebo. Y es que "... el animal propone al hombre (...) salidas o medios de huida en los cuales el hombre nunca habría pensado por sí mismo", puesto que devenir animal "reemplaza a la subjetividad" (Deleuze y Guattari 56). Esta no-subjetividad que permite la salida del orden "moral" es el don que Rodrigo S.M. le da a Macabéa: "Se fosse criatura que se

exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim" (*A Hora* 26). Esta exterioridad surge porque, en varias ocasiones, la norestina tiene la conciencia parecida a la del animal y existe sin saber, es decir, sólo es: Cuando de niña era castigada y golpeada por su tía (como si fuera un animalito),

A menina não perguntava por que era sempre castigada mas nem tudo se precisa saber e não saber fazia parte importante de sua vida.

Esse não-saber pode parecer ruim mas não é tanto porque ela sabia muita coisa assim como ninguém ensina cachorro a abanar o rabo e nem a pessoa a sentir fome; nasce-se e fica-se logo sabendo. (32)

La animalidad, entonces, nos acerca a lo más propio del ser, a aquello que es anterior a cualquier ley o constructo "moral". Entre lo que es más propio está también la violencia de los instintos y los sentires (como el del amor excesivo de una madre por su hijo en "A Menor Mulher") que se esconden para que la civilización pueda existir.

Y, sin embargo, aquello que tememos, somos; y descubrimos lo que somos a través de un otro: el cuerpo sólo es humano precipitándose a lo otro (Duchesne *Política de la caricia* 35), es esta precipitación la que da fe de la "animidad" del ser humano, "ese ímpetu hacia lo otro en que necesita colmarse, su demanda de lo otro constituye su fuerza" (35). De esta manera, el animal se convierte en la vía para poder decir "Esta é a vida vista pela vida" (Lispector *Água Viva* 15). En otras palabras, a través del animal tenemos "um outro se complementando e servindo de se espelhar e de se identificar" (Sant'Anna 204-05). De ahí que pueda leerse la animalidad como amor: es la necesidad abierta que sigue su propia ley, su propia animidad, para usar las palabras

de Duchesne. Por eso, aunque Macabéa es en sí misma una fuga del sistema "moral", igual necesita de los otros:

Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas.

Quando ia ao trabalho parecia uma doida mansa porque ao correr do ônibus devaneava em altos e deslumbrantes sonhos. Estes sonhos de tanta interioridade, eram vazios porque lhes faltava o núcleo essencial de uma prévia experiência de — de êxtase, digamos. A maior parte do tempo tinha sem o saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece. (...) Só que precisava dos outros para crer em si mesma, senão se perderia nos sucessivos e redondos vácuos que havia nela. (*A Hora* 44)

Así, pues, aunque Macabéa tenga la conciencia vacía como la del animal o como de quien medita, Rodrigo S.M. dice que ella necesita de los otros para creer en sí misma, es decir que los otros son los que, por un lado, van a poner contorno y forma a su conciencia ilimitada (el narrador dice que Glória era su único contacto con el mundo, pues cuando Macabéa pierde a Olímpico se vuela pura materia orgánica 78), pero, paradójicamente, también son la posibilidad de la falta/necesidad para Macabéa, son la "experiencia de — de êxtase, digamos". En otras palabras, la carencia de Macabéa necesita a los otros como vía para la *experiencia*.

El síntoma de la *experiencia* es la mirada animal a la que se refiere Rilke. En el cuento "A Imitação da Rosa", por ejemplo, Laura se pierde a sí misma, o sus límites "morales", al recordar las rosas que tenía en su florero. Cuando eso pasa, su marido —el representante de las formas del sistema "moral", dadas por lo masculino— la encuentra, igual que a la "doida mansa" de Macabéa: "alerta e tranqüila" (Lispector *A Imitação* 56). Ante ello, el hombre responde

desviando "os olhos com vergonha pelo despudor de sua mulher, que, desabrochada serena, ali estava" (56). Es decir, una mujer que abandona los límites y puramente *es* provoca vergüenza, pues, como sabemos, aquello que solamente *es* recae, sobre todo, en lo animal.

Siguiendo con la tranquilidad de la mirada, este adjetivo remite a lo animal porque estos seres no tienen el "cebo" de la belleza que busca su completud y armonía, la apertura del animal lo hace infinitamente inalcanzable. Sobre esta distancia, dice Blanchot:

–Pero entonces también habría que decir que la distancia absoluta que "mide" la relación del otro con el *ego* es lo que provoca en el hombre el ejercicio del poder absoluto: el de dar la muerte. Caín matando a Abel es el *ego* que, al tropezar con la trascendencia del otro (lo que en el otro me supera absolutamente ...), trata de enfrentarse a ella recurriendo a la trascendencia del asesinato ...

... a partir del momento en que el *ego* no acoge la presencia de lo otro en el otro, como el movimiento por el cual lo infinito viene hacia mi, y a partir del momento que se cierra esta presencia en el otro como propiedad del otro establecido en el mundo (...), entonces también cesa la tierra de ser lo bastante ancha como para poder contener, a la vez, al otro y a mi, y uno de los dos tiene que echar al otro por completo (*El diálogo inconcluso* 113-14)

Esta concepción de la otredad y su distancia está en total correspondencia con los sentimientos del protagonista del cuento "O Crime do Professor de Matemática", pues abandona a su perro porque lo inquieta la mirada irreductible del animal, una mirada que profesa un amor

canino, neutro, que no pide nada y que, por tanto, trasciende al ser del Professor. Entonces, para superar la trascendencia del perro, el hombre lo abandona; acto paralelo al crimen de Caín:

"Enquanto eu te fazia à minha imagem, tu me fazias à tua",
pensou então com o auxílio da saudade. "Dei-te o nome de José
para te dar um nome que te servisse ao mesmo tempo da alma. E
tu — como saber jamais que nome me deste? Quanto mais me
amaste do que te amei?", refletiu curioso.

"Lembro-me de ti quando eras pequeno (...) tão pequeno,
bonitinho e fraco, abanando o rabo, me olhando, e eu
surpreendendo em ti uma nova forma de ter minha alma. Mas
desde então, já começavas a ser todos os dias um cachorro que se
podia abandonar.

(...). E, abanando tranqüilo o rabo, parecias rejeitar em
silêncio o nome que eu te dera. Ah, sim eras irredutível. (Lispector
A Imitação 119-20)

Según la cita de Blanchot, la imposibilidad de poseer al otro (que siempre es desconocido y, por lo mismo, distante, inalcanzable) provoca un vértigo que, como no es salvable y trasciende al poder del yo, provoca la violencia hacia lo desconocido del otro. Para salvar dicha distancia, el Professor intenta darle un alma humana y poseer a su perro dándole un nombre del nivel humano. Sin embargo, el tranquilo ser del perro (expresado en mover el rabo) mina toda posibilidad de poseer a la mascota, pues es "irredutível".

Este tipo de ansia por poseer se da también en el explorador francés que encuentra a Pequena Flor, pues rápidamente intenta poner su descubrimiento dentro de un orden (una

mismidad) y un límite y le pone un nombre. Sin embargo, así como José es irreductible, también lo es la mujer más pequeña del mundo, lo es Janair y lo es Macabéa, personajes estos que con su alteridad burlan la mirada cartesiana.

Como se sabe, la mirada que empieza con Descartes es la del sujeto que mira a su objeto para entenderlo, definirlo y, así, hacerlo propio: nada excede a este ojo racional. Sin embargo, Lispector prefiere el exceso y Rodrigo S.M. dice: "O definível está me cansando um pouco. Prefiro a verdade que há no prenúncio" (*A Hora* 33). Y en *A Paixão* dice: "Toma o que vi (...) minha inútil visão" (13).

Según nos recuerda Mayra Santos-Febres¹⁹, en Occidente la razón comprende a través de la visión; tenemos entonces que la comprensión y ordenamiento del mundo se da por un sujeto que es espectador. Los personajes y voces narrativas de Clarice Lispector tienden a rebasar este sujeto (que es cartesiano) distorsionando la visión: cuando G.H. mira a la cucaracha dice: "Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista" (*A Paixão* 12), de modo que su mirada en vez de comprender la hace devenir animal. Por otro lado, por dicha distorsión no se puede, por ejemplo, mirar a Macabéa, ¿cómo es ella realmente? ¿puede el lector verla mentalmente o es un personaje que permanece en la "ebullición" permanente tanto en la cabeza del lector como en la pluma de Rodrigo S.M.? Y quizás por lo mismo a G.H. le cuesta recordar la cara de Janair. Por otro lado, cuando la cucaracha (el objeto observado por el Sujeto) mira a G.H., esta mujer no posee ni comprende al animal, al contrario, deviene cucaracha y el ángulo de visión sale de cualquier

¹⁹ "Forgetting 'Race': Race in Puerto Rican Culture", conferencia dada en el congreso *(des)articulaciones in/with Latin American and Caribbean Cultural Processes: Memory and Transgression*. Pittsburgh, 9-10 de octubre de 2009.

enfoque bilateral reductivo, se trata de la vida vista por la vida y entonces G.H. afirma "o que eu via era a vida me olhando" (38).

Así, pues, la mirada no cartesiana en el texto de Lispector rompe con la de la razón y se convierte en una mirada amorosa, ya que no se trata de posesión, sino de comunicación/deslimitación: "os seres existem os outros como modo de se verem" (*A Paixão* 50). Esta existencia de unos en otros está relacionada a lo divino, ya que, según lo que se explicó, el enunciado de la ficción lispectorana en ciertas instancias se aproxima a una visión panteísta de lo divino. Asimismo se relaciona con lo divino porque de acuerdo a lo que se explicó sobre el infierno, el goce de la materia de lo vivo ("os seres existem os outros") supone indiferencia a lo que dice la ley de los límites de la "moral" y, también, indiferencia al dolor propio y ajeno, supone una entrega al rito de la vida: esta indiferencia es la indiferencia divina en Lispector: Dios es, parafraseando a G.H., una profunda indiferencia, un abismo que absorbe impasiblemente el horror de la vida, es "uma indiferença que se cumpre" (*A Paixão* 79). Y está en todo, por eso en Lispector "Deus é uma coisa que se respira" (*Um Sopro* 125) y no se le *tiene* fe, simplemente "se le vive" —por así decir.

3.0 CAPÍTULO III

*La alegría que hace desbordarse a la tierra
en el exceso desenfrenado de la hierba; la alegría que
echa a bailar vida y muerte, hermanas gemelas, por el vasto mundo;
la alegría que la tempestad barre adentro,
despertando y sacudiéndolo todo con su carcajada;
la alegría que se sienta, en paz con sus lágrimas,
en el abierto loto rojo del dolor; la alegría que tira cuanto tiene;
la alegría que lo ignora todo.*

—Rabindranath Tagore

Hacia el final del capítulo anterior, se decía que desde la modernidad emblemática por Descartes, Occidente razona a través de la mirada. El Sujeto observa a su Objeto y lo aprehende, lo alcanza. Sin embargo, como también se afirmó, Clarice Lispector se resiste a ello distorsionando la mirada, puesto que intuye que en el reverso de la sensatez y el juicio, la realidad resplandece con luz aterciopelada y las auras se entrecruzan (*Um Sopro* 105). Esta luz surge porque sus personajes y su escritura *regresan*.

El regreso será el tema principal de este capítulo; se verá que aparece en la obra de nuestra autora con varias significaciones, que siempre están descentrando cualquier

solidificación de verdades absolutas y de respuestas definitivas. El regreso que sucede en la obra de Lispector se aparta de lo sólido —literalmente—, como si se flotara por el líquido amniótico de una madre desconocida/ausente.

La primera significación del regreso la exploraremos a partir de Giorgio Agamben y sus reflexiones en torno a la experiencia en la modernidad, las cuales se basan en una lectura particular de Walter Benjamin. Así, para Agamben, el hombre moderno carga su cotidianidad sobre los hombros porque durante su jornada vive acontecimientos de todo tipo, pero ninguno constituye una experiencia, en la medida en que no viene integrado a la mediación imaginaria y simbólica de una tradición viva. La realidad cotidiana se repliega y “el hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un fárrago de acontecimientos (divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros) sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia” (8). Y es que la palabra y el relato han perdido su autoridad; el relato es el espacio donde “cada acontecimiento, en tanto que común e insignificante, se volvía así la partícula de impureza en torno a la cual la experiencia condensaba, como una perla, su propia autoridad” (9). En otras palabras, la ficción es un espacio de comunión/comunicación con los otros donde se palpa la realidad. En este sentido se puede leer la siguiente aserción de Ângela, la voz-escritura del Autor de *Um Sopro*: “Refugio-me na loucura porque não me resta o chato meio termo do estado de coisas comum. Quero ver coisas novas — e isso eu só conseguirei se não tiver mais medo da loucura” (136). Es decir, como dice este Autor, se trata de “iniciar uma experiênciã e não apenas ser vitima de uma experiênciã não autorizada por mim” (18). El hombre moderno, lejos de la locura, parece ser la víctima, pues, como dice Agamben, no es que no existan las experiencias, sino que se “efectúan fuera del hombre” (10) y a partir de una realidad preconcebida y bien

articulada por los axiomas del modo de acumulación, pero que no pasa por la mediación activa de los imaginarios y las hablas singulares y plurales.

Con la intención de regresar a lo más básico de la vivencia propia, Lispector, en la mayoría de sus obras, propone la vuelta a la imaginación, más aún, en uno de sus textos apunta que la imaginación no es sólo una capacidad para acercarse al mundo, sino que es uno de los sentidos del ser humano, un sentido que permite “vivir más”:

Um dos modos de viver mais é o de usar os sentidos num campo que não é propriamente o deles. Por exemplo: eu vejo uma mesa de mármore que é naturalmente para ser vista. Mas eu passo a mão o mais sutilmente possível pela forma da mesa, sinto-lhe o frio, imagino-lhe um cheiro de “coisa” que o mármore deve ter, cheiro que para nós ultrapassa a barreira do faro e nós não conseguimos senti-lo pelo olfato, só podemos imaginá-lo. (*Um Sopro* 112-13)

Se ve que la experiencia de una cosa que está ahí “para ser vista” ocurre a través de la imaginación, pues sólo así nos llega no sólo el tacto del mármol, sino también su olor (“um cheiro de ‘coisa’”); es decir, la imaginación pasa las barreras de la lógica/teoría física y alcanza la experimentación (nueva) en terrenos diferentes a los habituales. De este modo, al escribir/imaginar, las cosas para Lispector “llegaban por primera vez. Ella veía”, cuenta Cixous, “realizaba un descubrimiento: descubría una silla. Las cosas se elevaban ante ella en su ser. Desnudas (...). Y cada vez se trataba del verbo ser: la silla es”. Y esto porque alcanzaba a ver, “ver profundamente” (“Ver a no saber” 44).

Así, pues, se ve que el lenguaje literario es una forma mediada de interiorizar la realidad y articularla imaginaria y simbólicamente, una manera de no extenuarse con acontecimientos, como dice Agamben. Profundizando más en esta idea, en *Água Viva*, la narradora señala que no quiere tener la limitación de quien sólo puede tener un sentido de las cosas, dice: “Eu não: quero é uma verdade inventada” (25).

Y esta verdad sucede en el dominio del arte: “Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de — de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu” (*Água Viva* 24). De esta manera, se rompe el hechizo moderno de ser víctimas de la experiencia que ocurre “fuera del hombre”.

Ahora bien, como se deduce de lo dicho hasta aquí, la experiencia sucede en un terreno desconocido, en el terreno del no-saber. Es por ello que esta literatura va de la mano de la locura, del sueño, de lo instintivo²⁰. Estos espacios nunca pisan sobre seguro y, por lo mismo, permiten la comunicación (que es la experiencia del otro), puesto que ésta surge en la ruptura del tejido de lo conocido (Bataille, *La experiencia interior* 211).

Pero vayamos por partes. Sobre la comunicación se hablará en la siguiente sección y en cuanto a los terrenos inseguros, cuando G.H. mira a la cucaracha por primera vez de *otra* manera, se dice:

Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas
tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não
entendo — quero sempre ter a garantia de pelo menos estar

²⁰ Este espacio no sólo es el del arte, sino también el de la creación humana en general, como se verá más adelante.

pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação (...).
Como se explica que meu maior medo seja exatamente o de ir
vivendo o que for sendo? como é que se explica que eu não tolere
ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra — como
se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal
desorganização? (10)

Lo nuevo siempre tiene la falta de garantías que da el mundo del trabajo —como se vio en el capítulo anterior—, pero como señala la narradora, es esa falta, aquel estar fuera de la acción del trabajo, lo que precisamente permite la experiencia de lo que *va siendo*. La realidad, convencionalmente entendida, no permite este azar y, por lo mismo, G.H. apunta que “Tudo aqui [em minha experiência] se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria” (21). Y es que en la no-realidad, en el no-saber (es decir, en la realidad transmutada por la imaginación y la invención en cuanto aperturas al azar y a lo desconocido), es donde nace la posibilidad de tocar el mundo con una intensidad mucho más grandiosa (Bataille *The Unfinished System* 115). En otros términos, se trata de entregarse al azar que viene por el error de cálculo y previsión.

Dicho error surge en la brecha de la realidad abierta por el relato, ya que como señala este mismo personaje, es en el relato donde ella intenta buscar una articulación y donde, finalmente, la pierde y *mira* al entregarse al error de su lenguaje. Esta entrega puede ser entendida como la caída al mundo nocturno, del sueño o la locura. Allí, aparece una verdad que no puede ser dicha, pero sí sentida: aparece una verdad como la música que, según Lispector, es la abstracción del pensamiento y el sentimiento, es el lenguaje de aquello que no lo tiene —pero de esto se hablará

más adelante, ahora volvamos a la realidad extra-lógica o imbuida de lógicas alternas, que encuentra su lugar idóneo como experiencia en la ficción.

Así como en *Lispector* el lenguaje se rinde al error, las acciones de los personajes se salen de la recta racional por error y, consecuentemente, se enfrentan a la experiencia. Tenemos, por ejemplo, el crimen del matemático del que ya hablamos en el primer capítulo, del relato “O Crime do Professor de Matemática”; este hombre entierra a un perro muerto en memoria del suyo, al cual abandonó. Lo hace para enterrar de una vez su crimen (el abandono) y poder vivir con la conciencia tranquila. Sin embargo, pese a todos los cálculos que realiza para encontrar el lugar preciso del entierro, todo resulta ser un error, pues le es más fiel a José, su perro, no enterrando un doble de él, sino desenterrando a este mismo doble. Es esta refracción de su mascota la que le permite vivir la *experiencia* de su crimen; un error de cálculo hace que este perro no tape, sino destape lo dicho. De este modo, al final del relato, la narradora cuenta:

Abaixou-se então, e, solene, calmo, com movimentos simples — desenterrou o cão. O cão escuro apareceu afinal inteiro, infamiliar com a terra nos cílios, os olhos abertos e cristalizados. E assim o professor de matemática renovara o seu crime para sempre. (*A Imitação da Rosa* 123-24)

La renovación de este crimen no es lo que planeaba el Professor, al contrario, es un azar. Como lo es también toda la experiencia de G.H. Esta mujer planeaba limpiar su casa y luego disfrutar del domingo leyendo en el sofá. Lo único que se cumple de sus propósitos es su llegada al cuarto de Janair, pues es por ahí por donde pretendía empezar a limpiar. Entra en la habitación y prevé empezar con el piso, pero, por azar, abre el ropero y se encuentra con la cucaracha. Al verla decide salir de allí rápidamente, pero la suerte la hace tropezar y mirar al insecto; asimismo

el destape de sus instintos, su deseo de matar a la cucaracha, también se da por casualidad, ya que la protagonista aplasta a la cucaracha con la puerta del ropero sin querer, sólo tenía la intención de escapar de la prisión en la que encontraba al haber tropezado entre la cama y el ropero. En fin, en todos estos sucesos, toda la experiencia del otro surge por error, por azar.

Lo mismo sucede en *A Hora da Estrela*, en donde los hechos se remiten a la escritura de Rodrigo S.M. y, por tanto, el azar es la escritura misma. Así, pues, dice el autor de su creación:

A datilógrafa vivia numa espécie de atordoado nimbo, entre céu e inferno. Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso. Pensando bem: quem não é um acaso na vida? Quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo.

(42)

Al inicio de este fragmento, Rodrigo S.M. afirma que Macabéa es un azar porque no contempla o no reflexiona sobre su ser y porque no tiene una razón de ser en la vida (es como un feto que hubiese sido tirado a la basura, dice). Sin embargo, siguiendo el hilo de su escritura, el autor llega a la conclusión de que sin importar las circunstancias, todos somos un azar; y si bien afirma que él escapa de esta suerte por escribir, toda su creación lo desmiente, ya que escribe sin saber adónde lo llevará su escritura, que, por lo demás, tampoco es algo terminado/planificado. Tan no lo es que decide escribir sobre Macabéa porque ella es una otredad y, como vemos a lo largo de la obra, nunca llega a determinarla, es sólo un esbozo —por eso, como se señaló en el capítulo anterior, las descripciones precisas de la noestina están siempre entre paréntesis.

Y es que si no fuera un esbozo, la obra iría en contra de todo lo que propone: el regreso a la experiencia. En este sentido, añade Rodrigo S.M.: “O definível está me cansando um pouco. Prefiro a verdade que há no prenúncio” (33). El presagio es, según el DRAE,²¹ una señal que anuncia o adivina el futuro por medio de intuiciones o sensaciones. No es casual, pues, que la cita diga “la verdad que hay” en el presagio, puesto que Macabéa es un anuncio: el anuncio de la lluvia y las fresas que confirman el “Sim” del final del texto; el mismo “Sim” con el que comienza. En otras palabras, este texto (junto con la norestina) es el regreso a lo anunciado, lo ya dado: a lo continuo de la vida (una afirmación en todos los polos). En dicha continuidad está la muerte y, por ello, Rodrigo S.M. muere y vuelve a nacer, a la vez que Macabéa regresa a ser la sangre a la que se dedica el Autor —“(na verdade Clarice Lispector)”. Así, sobre su propia muerte, dice el narrador:

Macabéa me matou.

Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pode evitá-la ...

Y sobre la de Macabéa, haciendo una relación con el sonido de las campanas, señala:

Morta, os sinos badalavam mas sem que seus bronzes lhes dessem som. Agora entendo esta história. Ela é a iminência que há nos sino que quase-quase badalam

A grandeza de cada um.

Silêncio. (107)

²¹ Diccionario de la Real Academia Española.

Vemos que cuando Rodrigo S.M. entiende esta historia, dice que se trata del casi-casi sonar de las campanas; es decir es el anuncio, el presagio, de lo que queda en silencio: la grandeza de cada uno. Es por dicho silencio que apunta que las campanas de Macabéa doblan, pero sin que se oigan sus bronces. Así, y volviendo a la idea de regreso, la escritura se trata, entonces, de regresar a aquello que anuncia el presagio, aquel que está casi-casi por doblar (o cumplirse). Es por eso que *A Hora da Estrela* es la escritura del vértigo, del casi escuchar el silencio.

Tal como el Autor, el lector del texto se arriesgará a la “lectura [que] avanza sin saber, abre siempre [el] libro como un corte injustificable en el *continuum* supuesto del sentido. Es necesario que se extravíe sobre esta brecha” (Nancy 43) y quizás así se ponga al borde del sonido de la circulación silenciosa de la sangre.

La sensación de vértigo circula no sólo en los anuncios, señales o hechos del relato, sino también en las venas por donde éstos circulan: en la propia palabra, aquella que pretende ser como las sensaciones; cuenta Rodrigo S.M.:

Quando Olímpico lhe dissera que terminaria deputado pelo Estado da Paraíba, ela ficou boquiaberta e pensou: quando nos casarmos então serei uma deputada? Não queria, pois deputada parecia nome feio. (Como eu disse, essa não é uma história de pensamentos. Depois provavelmente voltarei para as inominadas sensações, até sensações de Deus. (57)

Con este fragmento, el lector tiene una idea de cómo es Macabéa por alguna sensación que ella tiene (su desagrado por la palabra diputada); por lo mismo, el narrador reconfirma la primacía de las sensaciones diciendo que esta no es una historia de pensamientos. Quizás porque

los pensamientos habitan en el mundo conciente y, por tanto, conviven con todo tipo de “contagios” ideológicos —por así decir—, y, como se dijo al inicio de esta sección, la obra de Lispector regresa a la experiencia propia de la realidad y del sí mismo. Es en este sentido que Rodrigo S.M. advierte a su lector diciendo:

Devo acrescentar um algo que importa muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta. Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. (26)

El dolor no se piensa/comprende, se siente, y quizás sólo la música del violinista de la esquina en el relato pueda decir el dolor, ya que, como se afirmó más arriba, la música es el lenguaje de aquello que no lo tiene y de aquello que es una verdad anterior a todo. En este sentido, la música está en el eje paradigmático de lo ya dado (el sentir): “Pensar é um ato. Sentir é um fato” (*A Hora* 9).

Esta idea —o quizás deberíamos decir sensación— la tiene también *Água Viva*, donde la escritura dice de sí misma:

Não sei sobre o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma. Só tive inicialmente uma visão lunar e lúcida, e então prendi para mim o instante antes que ele morresse e que perpetuamente morre. Não é um recado de idéias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras (...). O

mundo não tem ordem visível e eu só tenho o ordem da respiração.

Deixo-me acontecer. (28)

El presagio (señal) de la luna se traduce en la sensación de la escritura, es una sensación oscura y voluptuosa cuya ley es sólo el ritmo de la respiración. En otras palabras, la escritura es el regreso a la sensación que tiene el cuerpo de aquello que adivina: la luna y su propia oscuridad.

Esta oscuridad a la que se refiere la narradora en su encuentro consigo misma y con lo que la rodea trae a colación la idea de Spinoza y lo desconocido del cuerpo: “Nadie sabe anticipadamente de los afectos de que es capaz (...) no sabéis por anticipado lo que puede un cuerpo, o un alma en tal encuentro, en tal dispositivo, en tal combinación” (citado en Deleuze 152). De modo que, como nada está anticipado ni establecido, lo que viva u ocurra en el cuerpo es una experiencia en el sentido que aquí le otorgamos a esa palabra.

Ahora bien, la experiencia del/vía el cuerpo se da siempre en relación al tiempo, pues, como se señaló en el capítulo anterior, para nuestra autora el tiempo es una posibilidad. Y lo es por una razón muy obvia: “só no tempo há espaço para mim” (*Água Viva* 11); es decir, la existencia sólo se da en el tiempo. Pero, más allá de esta obviedad, en Lispector existir es *ser* el tiempo; sucede algo similar a lo que señala Nancy: “Existir, eso es un aquí-y-ahora del ser, eso es *ser* un aquí-ahora del ser” (22). De este modo, para nuestra autora, la vivencia del cuerpo en el instante, cada milésima de segundo donde lo vivo se cumple en sí mismo, es ser, y éste es su tema. Veamos:

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuero estar a par dele, divido-me milhares de vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos — só me

comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça ...

(*Água Viva* 10-11)

Ya que estamos en el nivel básico, volvamos al DRAE para ir a lo más elemental de las palabras. Según este diccionario, “tema” es la “Proposición o texto que se toma por asunto o materia de un discurso. // Este mismo asunto o material”. Si el tiempo es el tema de la escritura de Lispector, esto quiere decir entonces, que el tiempo es la materia prima, por así decir, de su escritura (o de la vida). Y las cosas son/sucedan porque hay “carne que cortar”. Ocurre, pues, algo similar a la relación que hace G.H. con su cuerpo y el del leproso; señala que besarlo es una autorealidad (108) porque el beso pone lo vivo en contacto con sus elementos constitutivos: es hacer propio lo que ya es parte de uno/a.

El mínimo átomo de esta sustancia que es el tiempo y la vida, es el instante. Y, siguiendo con la idea de regreso, dado que la obra de Lispector vuelve a lo más elemental, siempre apunta a poder nombrar dicho instante, que se experimenta sobre todo a través del cuerpo, claro; y, así, éste se convierte en una bienaventuranza física, como dice la narradora de *Água Viva* (92). Ahora bien, tiempo-y-cuerpo ocurre continuamente, pero, entre otras cosas, es en el amor corporal que se capta su incógnita:

... o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. Só no ato de amor —pela límpida abstração de estrela do que se sente— capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar, e a vida é esse instante incontável, maior o que acontecimento em si (...) glória estranha do corpo, matéria sensibilizada pelo arpejo dos instantes (...); alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E

no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. (*Água Viva* 10; énfasis de la autora)

Más arriba, se decía que la verdad que hay en el presagio está señalada por la oscuridad del cuerpo. Si bien en el fragmento citado la narradora dice que en el acto de amor se capta la incógnita del instante, dicha incógnita sigue siendo tal aunque su vivencia se materialice (se trata de sensaciones, finalmente). Y es que la oscuridad y la vida que calladamente *es* dentro de lo oscuro debe permanecer así, sin iluminación, puesto que esa es la manera de experimentar la vida en el sentido que le da Lispector. La narradora de *A Paixão* explica mejor esta idea cuando señala: “A luz do miligrama não altera o escuro. Pois o escuro não é iluminável, o escuro é um modo de ser: o escuro é o nó vital do escuro, e nunca se toca no nó vital de uma coisa” (89). La oscuridad como modo de ser explica un poco la ética de la escritura de nuestra autora, pues en vez de iluminar la oscuridad del cuerpo, la del misterio de lo vivo y la de la alteridad del otro, su lenguaje late en estado de oscuridad. Sólo así es posible la existencia del secreto sin violarlo, pero sintiendo el vértigo de tocarlo. Esta oscuridad recuerda, sin duda, el título de una de las novelas de nuestra autora, *A Maçã no Escuro*, a partir de la cual Sotomayor afirma que “Escribir es como tocar la fruta sin consumirla, dejarla ser, que es como dejarla ir” (56). En otras palabras, escribir es vivir la experiencia de la fruta sin poseerla.

El o/Otro, sin duda, es parte de esta fruta. Por eso, Rodrigo S.M. siente pasión por la noestina; ella es el vértigo de una experiencia que no se posee: “(É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esquálido igual a ela)” (*A Hora* 33). En otras palabras, el otro en Lispector es una experiencia plena en el sentido que hemos definido aquí (en diálogo con las ideas de Agamben y otros), porque implica siempre un azar, una experiencia nueva. Mientras en la relación cartesiana el Otro apela al Mismo en una relación de “el más en el menos” y “a

continuación se instala en el ser, se adormece, engorda y aburguesa y se complace en el incansable aburrimiento del Mismo” (Levinas *Dios, la muerte* 173), el despertar del Otro en Lispector es siempre bajo el modo de la oscuridad y, por tanto, el deseo está siempre espabilado, curioso y apasionado.

3.1 LA COMUNICACIÓN: MÚSICA Y TRAGEDIA

La apasionada narradora de *Água Viva* le cuenta a su interlocutor y/o lector la particular manera en la que escucha la música, que es poniendo levemente la mano sobre el fonógrafo para sentir en el cuerpo las vibraciones de la música, o sea, la vibración del mundo: “a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos” (12). Como se ha insinuado varias veces, la escritura de nuestra autora busca experimentar el nudo vital en todo lo que la rodea y en sí misma, lo cual le da el tono de la pasión. En casi todos sus textos, la música es el recurso proteico, en el sentido de versatilidad, para dicha experiencia. Y es que, como señala Nietzsche, “las pasiones encuentran en la música el ofrecimiento de gozar de sí mismas” (*Más allá del Bien y del Mal* 69).

Como se sabe, las pasiones soslayan el pensamiento, quizás por eso, la primera vez en su vida que Macabéa llora no sabe por qué, pero sí sabe que es la música lo que le causa ese desconsuelo; así se lo cuenta a su novio, Olímpico, refiriéndose a lo que escucha en Radio Relógio:

— (...). Eles disseram que se devia ter alegria de viver.

Então eu tenho. Eu também ouvi uma música linda, eu até chorei.

— Era samba?

— Acho que era. E cantada por um homem chamado Caruso que se diz que já morreu. A voz era tão macia que até doía ouvir. A musica chamava-se “Una Furtiva Lacrima”. Não sei por que eles não disseram, lágrima.

Y a este diálogo, sigue el narrador:

“Una Furtiva Lacrima” fora a única coisa belíssima na sua vida (...). Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira (...). Quando ouviu começara a chorar. Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos. Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava. Não chorava por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era “assim”. Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma. Muitas coisas sabia que não sabia entender. “Aristocracia” significaria por acaso uma graça concedida? Provavelmente. Se é assim, que assim seja. O mergulho na vastidão do mundo musical que não carecia de se entender. Seu coração disparara.

— Eu acho que até sei cantar essa musica. Lá-lá-lá-lá-la.

— Você até parece uma muda cantando. Voz de cana rachada. (*A Hora* 61-62)

Copio este fragmento tan largo porque, aparte del placer del texto de Lispector, es importante para reflexionar sobre varios aspectos que están en juego en cuanto a la música y al regreso. No es casualidad que Macabéa diga que el cantante de “a única coisa belíssima na sua vida” está muerto; la muerte circula por todo el ciclo vital, es continua como la vida. Por otro

lado, recordemos que al final de la novela, Rodrigo S.M. afirma que comprende esta historia después de morir, cuando siente el casi-casi doblar de las campanas, lo cual vendría a ser la adivinación de lo anterior, de lo ya dado (y la novela su vértigo). En otras palabras, la música (de Caruso, en este caso) comunica este secreto, por lo mismo, el narrador señala que su relato va acompañado por un violín.

A diferencia de Rodrigo S.M., cuando Macabéa muere no sólo tenemos el vértigo de las campanas, sino que está su música, pero es silenciosa, como si ya no se tratara sólo de comunicación del secreto, sino de ser dicho secreto; por eso, al morir sus campanas doblan sin que se oigan los bronces. Y antes de ello, o sea en vida, la norestina canta también en silencio (en el fragmento, Olímpico le dice que canta como una muda, que parece una caña), y es que, como señala G.H., la vida se hace (es) silenciosamente: porque es en el “silêncio que a vida se faz” (60) y para nuestra autora, la vida y la muerte son una continuidad del secreto como lo es la música de la secreta Macabéa²².

Sin duda, la escritura también busca ser parte de dicho misterio, por ello, la narradora de *Água Viva* le dice a su interlocutor: “De vez em quando te darei uma leve história — área melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva” (39). Se ve, pues, que la escritura en sí, su voz, es un cuarteto de cuerdas, y al darle una historia/relato (cantabile), lo figurativo trae una melodía que se abre campo hacia lo anterior: la selva nutricia. En ambos casos, escritura pura o escritura figurativa, tenemos que la obra deviene música.

²² Siguiendo con la idea de que la música es comunicación de/con lo anterior, resulta útil traer a cuenta la interpretación que hace Benveniste, aquella en la que “traduce 'ritmo' por 'huella' y 'encadenamiento' (Kristeva, *Poderes* 42). La música sería, entonces, el ritmo, la huella y el lazo con lo anterior. Si la música de Macabéa es silenciosa es quizás porque ella deviene lo anterior, el secreto.

Volviendo al fragmento de *A Hora*, se ve que la alegría y la tristeza se yuxtaponen; hablando de lo que oye en la radio, Macabéa dice que tiene alegría de vivir y, a la vez, dice que le da pena la voz de Caruso. Por otro lado, la confusión de la samba con la romanza denota la interrelación de ambos estados en el texto, además de la risa triste que puede despertar esta confusión en el lector. Ocurre que como señala el propio Rodrigo S.M., la tristeza es una alegría frustrada (41), es decir, la alegría es una anterioridad, ya está dada, mientras que la tristeza puede ser interpretada como su nostalgia. Recordemos una vez más que en el fragmento citado, antes de hablar de su tristeza, Macabéa dice que tiene alegría de vivir, ¿por qué?, pues porque se lo han dicho; en otras palabras, porque sí: así está ya dada ella. Por otro lado, el narrador dice que la norestina no llora por la vida que tiene, pero quizás sí porque adivina otras formas de sentir, es decir, su tristeza es la adivinación nostálgica de la alegría. Y esta alegría lujosa (gracia concedida a la aristocracia, dice) se comunica con Macabéa, pues aunque ella no tenga una posición en el mundo que le permita el lujo de derrochar, sí tiene el lujo de derrocharse, y por eso “seu coração disparara”, estaba fuera de sí con “Una furtiva Lacrima”.

En este sentido, se puede decir que Lispector no asume un rechazo convencionalmente clasista de la burguesía. Ella más bien redefine el lujo burgués, como fuente de posible derroche, en lugar de acumulación capitalista, capaz de abrir, al dilapidarse, una forma de exposición²³ a lo o/Otro y que se ve claramente ilustrado en la vida de G.H. En cierta manera, nuestra autora desclasa la riqueza y la convierte en un recurso de sedición, tanto en la posesión como en la carencia. Así, como vemos en este fragmento, tanto riqueza como pobreza constituyen un lujo vital; en el caso de G.H. es consciente y en el de Macabéa es dado.

²³ En “*La noción de gasto*”, Georges Bataille señala que la vida humana no puede quedarse en las limitaciones de los sistemas racionales que se le asignan (entre ellos el capitalismo) y, entonces, el abandono, el desbordamiento, son una forma de resistencia a dichos sistemas y es por donde empieza la quiebra de los mismos, puesto que el derroche se opone a la justificación utilitaria de la vida.

Volviendo, entonces, a la estrecha relación entre alegría y tristeza, esta vez en *A Paixão*, la narradora sale de la vida garantizada y segura que lleva porque se entrega a la otredad y ello supone el dolor y sacrificio de sí misma. Como sabemos, para ayudarse a entrar a ese mundo azaroso, G.H. inventa una mano que la acompañe, a quien, paradójicamente, le dice: “Desamparada, eu te entrego tudo — para que faças disso uma coisa alegre” (14). Desamparada ante la inminencia de lo que es (la cucaracha: lo neutro y precario del secreto vital), se deja llevar hacia esa anterioridad para ser parte de lo dado; es por ello que su entrega, o su abandono, va en pos de “una coisa alegre”. La alegría que, como se vio con Macabéa, es la vida —y nada más riguroso para dar fe de la vida/alegría que la sangre, por lo que G.H. señala que la risa está en la sangre y no se la oye (79); con lo cual, una vez más, entendemos por qué las campanas de Macabéa no se oyen cuando ella está sangrando, muerta en la acera. Asimismo, esta yuxtaposición también la encontramos en *Água Viva*, cuando, por ejemplo, la narradora ve a un hombre hermoso y se siente adolorida, porque hay dolor en la felicidad (77), más aún, aquí “dolor é vida exacerbada” (76). Es decir, en este caso, ya no se trata de la nostalgia de la alegría, sino de la fuerza de su presencia.

Se ve, pues, que Nietzsche coincidiría con nuestro enfoque de esta escritura al afirmar que “... el espíritu de la música nos hace comprender por sí mismo que del aniquilamiento del individuo puede nacer un goce” (*El origen* 109). Ahora bien, como se ha afirmado más arriba, dicho aniquilamiento está, obviamente, relacionado con el otro; otro que apela al deseo propio y, por tanto, apela a la comunicación. No se trata, sin embargo, de lo que convencionalmente se entiende por comunicación, ya que la alteridad del otro, como también el misterio de lo vivo, no es comunicable a través del lenguaje o de algún otro tipo de código (aunque sí “experienciable”). Es una comunicación que se acerca más a la comunión, lo que no significa sintetizar, como

subraya la narradora de *Água Viva* cuando se refiere a sillas y manzanas: “Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs. Eu não me somo” (89).

Al hablar de comunicación, entonces, uso el concepto de Bataille, pero con ciertas amalgamas. Este pensador señala que comunicarse es buscar la unidad, buscar lo faltante en cada uno de nosotros; apunta que cuando los seres se comunican, deben “arriesgar sus vidas, lo que implica entrar en un movimiento que nos conecta con otros seres humanos” (*The Unknown* 5). Como se apuntó en el párrafo anterior, en la obra de Lispector se da este movimiento que arriesga buscando la conexión, pero en lugar de unidad hay una comunicación “no como un vínculo, sino como una mutua exposición, un exponerse a compartir el sentido de un mundo cuyo único sentido propio es que se abre al sentido” (Duchesne “Delirio, teoría, comunismo” 34)²⁴.

En este contexto, la falta a la que se refiere Bataille no quiere decir traer al otro hacia lo propio para completarse; al contrario, implica romper los límites de lo propio hacia el otro. Es a través de este movimiento, que tiende a llevar al yo fuera de sí, que surge la experiencia interior de la que reflexiona Bataille. Es, pues, el acto de un ser limitado y particular que busca ir más allá de sus límites, la búsqueda de un exterior con el que se intenta comunicar (*The Unknown* 15-16).

Este tipo de comunicación puede ser entendida como erótica, ya que se basa en el deseo por lo absolutamente otro y su no posesión. En este sentido, se podría establecer una relación entre la idea del otro en Lispector y lo que, según Duchesne, Lezama Lima entiende por *gnosis*:

²⁴ Con estas palabras, Duchesne está explicando lo que Jean-Luc Nancy entiende por comunicación.

Gnoseología y epistemología suelen ser sinónimos en el lenguaje filosófico ordinario, pero el empleo que Lezama hace de la palabra *gnosis*, dada la carga religiosa que conlleva, connota el conocimiento como cohabitación erótica de lo conocido con lo desconocido, en contradistinción de una epistemología moderna donde el conocimiento sería operación técnica de liquidación del desconocimiento y apropiación de la verdad. (*Del príncipe moderno* 39)

Como se señaló en el capítulo anterior, si no específica y únicamente una carga católica como la de Lezama, la escritura de Lispector también habita el terreno de lo religioso, donde el otro (ser humano, animal, cosa) es algo así como el velo del Otro que invoca una relación erótica. Así lo vemos, por ejemplo, en *A Paixão*, donde la narradora yuxtapone a un caballo con el Rey del sabath: durante un sueño roba un caballo que pertenece al “rei do sabath”, es decir un caballo con connotaciones divinas; se lleva el caballo mientras todos duermen y realiza junto con el animal un sacrificio que, de alguna manera, se da en un ritual orgiástico o erótico entre ambos.

Esta parte de la novela se repite y de manera más elaborada en el relato “Seco Estudo de Cavalos”, en el que la narradora califica al caballo como “rei da natureza” (*Onde Estivestes de Noite* 47). Cuenta que escucha, durante la noche, los relinchos y los trotes de estos animales y a una yegua que “esgazeava o olho como se estivesse rodeada pela eternidade” (51), lo cual hace que ella desee ser un caballo. Lo logra gracias a los misterios de la noche y porque roba el caballo de caza de un Rey —caballo que la llama cada noche sin que ella pueda resistir a la atracción “do inferno”. Como a la yegua, la madrugada descubre a la narradora “sem jamais saber o que fiz, ao lado da enorme cansada cabeça de cavalo” (52). G.H., como la narradora del

relato, tiene un encuentro erótico con el rey del sabath (de la creación) y, al hacerlo, cae en “tentação do prazer. A tentação é comer direto na fonte. A tentação é comer direto na lei” (*A Paixão* 83). En este sentido, vive una especie de relación erótica (y prohibida) con lo más libre y más cercano a lo ilimitado/Otro (el caballo “é liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem”, 45).

Así, pues, si el caballo transmite ciertas características de lo divino, se puede decir que lo anterior al animal deviene Dios. Por tanto, al desear al caballo, la protagonista desea regresar al Otro, de ahí que quiera ser una yegua. De otra forma, también se puede decir que Dios es como el negativo de la fotografía del ser humano y del mundo. Por ejemplo, Ângela, la voz-escritura de *Um Sopro*, dice:

ÂNGELA.- É quase intolerável viver.

Eu vejo a morte sorrindo no teu rosto lindo como a marca
fatal do rosto de Cristo no pano de Verônica. (116)

En otras palabras, Dios es un fotograma negativo de lo anterior a todo (vida y muerte) y la escritura pregunta e intenta nombrar dicha anterioridad. Se podría decir con Nietzsche, que el hombre es la proyección artística del “verdadero Creador” (*El origen* 46). Y, en efecto, para nuestra autora, la creación es una forma de nombrar lo ya dado; y el comenzar por lo ya acontecido, se constituye como una profecía del ayer (*Um Sopro* 146).

Ahora bien, dado que se trata de una relación erótica con lo desconocido, el intelecto poco puede hacer al respecto. Tenemos, entonces, que el impulso del deseo es contrario al intento de preservación de cada individuo, puesto que salirse de sí implica salirse de lo conocido, controlado y estable. De este modo, el movimiento de comunicación sólo puede darse en la literatura; y es que el mundo cartesiano, de la acción, o del trabajo, va de lo desconocido a lo

conocido, mientras que la poesía, la tragedia, la risa²⁵ “hacen deslizarse a la vida en sentido contrario, yendo de lo conocido a lo desconocido...” (Bataille *La experiencia* 131-32). Asimismo, la acción/razón es acumulativa, mientras que el movimiento del arte es soberano y despilfarra.

Así también se puede explicar el tono pasional de la obra de Lispector, cuyos personajes se lanzan al abismo de lo desconocido, se lanzan a su aniquilación: están fascinados por el o/Otro y, como señala Negrón, “... nos recuerdan que no hay pasión sin ficción, o que no hay pasión fuera de la literatura ya que ésta no existe fuera de ese exceso que supone creer en algo ‘más verdadero’ y, por lo tanto, un poco fuera de lo que banalmente llamamos realidad” (*De la animalidad* 203).

Así, pues, para crear lo dado, es preciso vivir la vida en el exceso, fuera de la realidad, quizás como un animal: vivir el misterio sin indagarlo. En este sentido, en *Perto do Coração Selvagem*, la narradora afirma:

É necessário certo grau de cegueira para poder enxergar determinadas coisas. É essa talvez a marca do artista. Qualquer homem pode saber mais do que ele e raciocinar com segurança, segundo a verdade. Mas exatamente aquelas coisas escapam à luz acesa. Na escuridão tornam-se fosforescentes. (115)

El artista, entonces, tiene algo del animal, o de locura, pues regresa a las cosas desde la oscuridad, no desde la luz de la razón. Su “certo grau de cegueira” le permite, asimismo, vivir corporalmente, más por descubrimientos que por entendimientos. Nuestra autora tiene, pues, un

²⁵ Así como el arte, la risa “es la operación en la cual el pensamiento detiene el movimiento que le subordina y, riendo —o abandonándose a alguna otra efusión soberana—, se identifica con la ruptura de los lazos que la subordinan (Bataille *La experiencia* 218).

lenguaje ciego, loco y corporal. Por eso cala tan hondo en su lector, quien *regresa* a través de la escritura lispectoriana.

Ahora bien, en el capítulo anterior se señaló que en su obra las cosas, los seres cobran sentido por el otro, es decir, en el acto de dar(se) —que es constitutivo de la pasión. Dicho acto, entonces, es parte de lo que implica la comunicación y, por lo mismo, se aleja de la comprensión intelectual. Así lo explica la narradora de *Água Viva*: “Mas se eu esperar compreender para aceitar as coisas — nunca o ato de entrega se fará” (81). En otras palabras, cuando se está en el límite de la razón, sucede la des-limitación del yo. Y, como dice Nancy, “¿qué tiene lugar en el desbordamiento, qué es lo que ocurre en el desahogo? lo he dicho, yo llamaré a eso la ofrenda” (132). Sucede que, según apunta este pensador, la ofrenda tiene lugar por el deseo, donde el sentir ya no es propio y sentir es, en realidad, un “estar expuesto” (146).

Es este tipo de exposición la que de alguna manera hace de los personajes de Lispector personajes trágicos, pues se podría decir que son los “que experimenta[n] en sí los dolores de la individualidad” (Nietzsche *El origen* 72). Está claro que la novela y la tragedia son géneros heterónomos y que tragedia es un término que supone muchas interpretaciones y en distintas esferas. Lo que aquí pretendo es, simplemente, acercarme a este concepto estrictamente desde las palabras de Lispector. Como se planteó en la introducción a este estudio, las palabras de otros pensadores serán como una oportunidad para dialogar mejor con nuestra autora y complicar la interpretación, precisamente porque no en todos los casos los teóricos se refieren a lo mismo que propongo en mi lectura de la brasileña.

Teniendo esto en cuenta, comencemos, entonces, con lo que dice G.H., en *A Paixão*, cuando reflexiona sobre su vida anterior a la visión de la cucaracha y la vivencia (en el sentido, según lo veo, agambeniano) de lo que le espera:

A G.H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos. Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo (...) para que me sobrasse tempo de... de viver sem fatos? de viver. Cumpri cedo os deveres de meus sentidos, tive cedo e rapidamente dores e alegrias — para ficar de pressa livre do meu destino humano menor? e ficar livre para buscar a minha tragédia. (18)

Salta a la vista que la narradora establece una diferencia entre los hechos y la tragedia. El primero de este par está relacionado a un destino personal, cargado de acontecimientos, por lo que ella supone que vive con impaciencia por llegar a su tragedia. Así, esta última aparece relacionada a vivir, vivir sólo siendo, porque se trata de hacerlo sin hechos, y esto sería un “destino maior” que es “a aventura maior” desconocida y que, por lo mismo, me parece que se relaciona a una *experiencia* tal cual la definimos con ayuda de Agamben²⁶.

Ahora bien, Herlinghaus señala que la tragedia se diferencia del melodrama en cuanto que la primera desemboca “en la verdad ultimativa”, trascendente, donde el sufrimiento lleva a los límites de la razón; mientras que el melodrama no admite final, prolonga la rabia, el deseo en un mundo donde no existe una justicia superior: se trata de “redes de asuntos humanos que en vez de producir productos finales y objetivables, genera narraciones sin comienzo y sin fin” (“Lagunas filosóficas” 14-15); la ficción estructura el campo de acción misma. No se trata, entonces, de fracasos o grandes objetivos, sino que el actuar está dentro de “la precariedad del actuar humano”. Son “relatos sin autor”, que guardan experiencias de la modernidad: “contratiempos narrativos y performativos del espíritu dramático de la tragedia” (15).

²⁶ Es importante destacar que un poco antes del fragmento citado, la narradora señala que ese día su departamento está vacío, no hay nadie que “poder provocar acontecimientos” (17). Ocurre que el “acontecimiento” de esta novela es el acontecimiento —valga la redundancia— de la vida/lo vivo como tal.

A este respecto, no se puede dejar de traer a cuenta que uno de los títulos de *A Hora da Estrela* es “História lacrimogênica de cordel”. Como se vio más arriba, Rodrigo S.M. afirma que pensar es un acto y, en cambio, sentir es un hecho. Así, el contar la historia²⁷ de la norestina vendría a ser más un acto que un hecho, pues implica reflexión. Sin embargo, recordemos también que para entender su relato (o intento de dramatización de la vida de Macabéa) el narrador señala que es preciso saber que está acompañado de un intenso dolor de muelas, que es una cuestión de dentina expuesta. Así, la dentina expuesta precisa un relato y viceversa; y es que “si no supiésemos dramatizar, no sabríamos salir de nosotros mismos. Viviríamos aislados y aplastados” (Bataille *La experiencia* 21); la dramatización es una especie de ruptura, ya que dramatizando es posible reír, y la risa nos rompe “al azar de los errores cometidos al querer rompernos, pero ya sin autoridad esta vez” (22).

En pocas palabras, la dramatización de la vida de Macabéa es una manera de permitirse la errancia en el error que, como se vio en el capítulo anterior, abre la fuga de lo vivo. De la misma manera, la risa (melancólica) que provoca esta novela con todas sus ironías —desde que es una historia de cordel, pasando por las conversaciones entre Macabéa y su novio, los conocimientos de Olímpico y sus planes de tener cargos políticos en una sociedad que los invisibiliza, y terminando en la afirmación de que esta obra no puede ser hecha por mujeres porque lloriquean— es una apertura a lo imposible, o un regreso a lo vivo.

En este sentido, paradójicamente, cuando la protagonista de *A Paixão* ya ha avanzado bastante en su “aventura maior”, señala que precisa un descanso (de los hechos) y expresa su deseo de insertar historias en su relato y, hablar de tragedias (54); pareciera, pues, que se

²⁷ Dado que supera los límites de esta investigación, no pretendo establecer una diferenciación conceptual entre los términos, “historia”, “relato” o “dramatización”, pues aquí todos se refieren al hecho de contar *stories* —uso el término en inglés porque permite hacer la diferenciación entre *histories* y *stories*.

contradice con respecto a su interpretación de lo que es una tragedia (vivir sin hechos) y, no obstante, después del error de comerse el insecto se da cuenta de que el modo humano de acercarse al misterio de lo vivo es otro. Las situaciones (superficiales, por así decir), las historias de las relaciones, los acontecimientos de cada día son típicamente humanos y, por ende, son parte del misterio de lo vivo; por lo mismo, están cargadas de tragedias. Así, más adelante, en el sueño con el caballo del rey del sabath, dice: “Converso, arrumo a casa, sorrio, mas sei que o trote está em mim” (83); el trote del caballo del rey del sabath (esa tragedia que la llevará a un crimen) late en la cotidianeidad. Lo mismo vemos en *Água Viva*, donde la narradora animaliza elementos del arreglo femenino, sacándolos de esa forma del lado peyorativo (superficiales, vanidosos o, en otros términos, no trágicos):

Ganhei dama-da-noite que fica no meu terraço. Vou começar a fabricar o meu próprio perfume: compro álcool apropriado e a essência do que já vem macerado e sobretudo o fixador que tem que ser de origem puramente animal. Almíscar pesado (...) Tudo atrás do pensamento. Se tudo isso existe, então eu sou. Mas, porque esse mal-estar? É porque não estou vivendo do único modo que existe para cada um de se viver e nem sei qual é (...). No entanto estou sendo franca e meu jogo é limpo. (53)

Si bien la narradora expresa malestar por explayar su interioridad en el perfume y por no ser esa la manera de vivirse de cada uno, señala que está siendo franca y juega (su serse) limpiamente. Y es que aún con un elemento vanidoso, esta mujer *regresa*. Aunque se usan muchos elementos para hacer perfumes, no es casualidad que nuestra autora haya elegido el almizcle, que es la sustancia que produce una glándula del ciervo macho para atraer a la hembra

en la época de celo. La connotación sexual de esta sustancia, entonces, devuelve la sexualidad humana, y en especial la femenina, a lo animal. Y, asimismo, la autora naturaliza un accesorio, es decir, lo hace parte del ser (sexual) de la especie humana. Esto también puede interpretarse en el sentido inverso: Lispector devuelve la sexualidad humana a su nivel más elemental (que es donde, literalmente, se genera la vida), pero lo hace sin olvidar que el sentir humano es también musical y su huella es el erotismo generado, en este caso, por el perfume.

Dos páginas más adelante, la narradora retoma el tema del bálsamo junto a la dama que lo lleva (que quizás es la que acabamos de citar, la que consigue para su terraza). Ahí establece una especie de analogía entre el instrumento musical y el perfume, y entre la música y el aire:

O ar é “it” e não tem perfume. Também gosto. Mas gosto de dama-da-noite, almiscarada porque sua doçura é uma entrega à lua (...) Como reproduzir em palavras o gosto? O gosto é uno e as palavras são muitas. Quanto à música, depois de tocada para donde ela vai? Musica só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical (...). Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo. (55)

Notemos que en el primer fragmento citado, la narradora dice “Tudo atrás do pensamento” al hablar del almizcle, y en esta última cita, señala que *más allá del pensamiento* tiene “un fondo musical”; tiene un espacio adonde vuelve la música cuando ésta es tocada. Entonces, así como el instrumento musical es un prelude de dicho fondo, el perfume también lo es para la entrega de la dama de la noche almizclada. Así, pese a tener perfume, ella va más allá de él porque, en el fondo, respira el aire (“O ar é “it” e não tem perfume”).

Retomando el último fragmento citado de *A Paixão* (en el que habla de vivir sin hechos), G.H. señala que antes de ver a la cucaracha tiene una vida diferente a lo que ella llama amor (20); es decir, la tragedia, el “hecho” de solamente ser, sería un sinónimo de amor. Sucede que, como ya se apuntó, para nuestra autora, el amor es el que no posee, aquel que deja ser y que deja que cada especie siga su naturaleza por más cruel que sea. Por lo mismo, en *Água Viva*, leemos:

... liberdade é perigosa. Mas arrisco, vivo arriscando.

Estou cheia de acácias balançando amarelas, e eu que mal e mal comecei a minha jornada, começo-a com um senso de tragédia, adivinhando para que oceano perdido vão os meus passos de vida. E doidamente me apodero dos desvãos de mim (...). Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar. (21-21)

El *regreso* a sus desvanes, a sus acacias —nótese que su interior está íntimamente relacionado a la naturaleza o a espacios inhabitables que guardan cosas “inútiles”— sucede cuando la narradora deja de amar; es decir, cuando da pie a su tragedia y *es* libremente. Una vez más, la tragedia se refiere al dolor de la individualidad, que surge al abandonar las certezas, cuando la jornada va hacia algún “océano perdido”, cuyo movimiento es amoroso, puesto que sigue el ritmo de lo que *es*.

Se deduce, entonces, que la tragedia está relacionada a lo que *es*, aunque no sea transmisible, mas sí “experienciable” y comunicable. Por lo mismo, G.H. señala:

Mas como te falar, se há um silêncio quando acerto? Como te falar do inexpressivo?

Até mesmo na tragédia, pois a verdadeira tragédia está na
inexorabilidade do seu inexpressivo, que sua identidade nua. (91)

La narradora plantea que aquello que es innombrable y que inapelablemente *es* deviene tragedia. Esto se confirma con Macabéa, en *A Hora*, pues recordemos que la noestina es innombrable para su creador y que está descrita como un ser que vive sin reflexionar sobre su existencia y tiende a solamente ser, pues piensa que “se é assim, que assim seja” (62). Por ello, cuando se pregunta sobre su identidad, dice Rodrigo S.M.: “Teria ela a sensação de que vivia para nada? Nem posso saber, mas acho que não. Só uma vez se fez uma trágica pergunta: quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar” (37). La pregunta trágica denota, pues, la pregunta por la identidad (la identidad desnuda, dice G.H. en el fragmento citado). El horror se debe, seguramente, a enfrentar la neutralidad y crudeza del “it” o la anterioridad de cada uno/a. Por lo mismo, sigue Rodrigo S.M.:

... sangue é a coisa secreta de cada um, a tragédia
vivificante. Mas Macabéa só sabia que não podia ver sangue, o
resto fui eu que pensei. Estou me interessando terrivelmente por
fatos: fatos são pedras duras. Não há como fugir. Fatos são
palavras ditas pelo mundo. (88)

Así como no quiere responder a la pregunta de “quién soy”, la noestina tampoco puede ver sangre, ya que, como vemos, la sangre es el horror de la identidad desnuda de la vida: es “tragédia vivificante”, y es que, como se vio más arriba, la sangre da fe de lo vivo. Y lo vivo es un hecho (es por eso que Rodrigo S.M. dice que se interesa por los hechos al hablar de lo que siente Macabéa por la sangre).

Por otro lado, en el eje paradigmático de los hechos, no sólo está la sangre (que inapelablemente es), sino también las palabras del mundo (“Fatos são palavras ditas pelo mundo”), que son tan duras que llevan al narrador a hablar de una norestina que se le cruzó por la calle y que es pobre e invisible para la sociedad. Nótese, entonces, que las palabras del mundo serían anteriores a las de Rodrigo S.M., por lo que *A Hora* sería un *regreso* a lo que dice el mundo. Dicho regreso a lo que es, a la identidad desnuda, es pues, amor, ya que, como se afirmó en varias ocasiones, el amor en la obra de la autora está relacionado a lo que desnudamente es.

El amor, entonces, debe circular por la escritura. Y lo hace saliendo del curso “seguro” del lenguaje, abriendo brechas en sí mismo por donde escapa la silenciosa identidad del mundo. Como dice Derrida, se trata de un “language which (...) opens a space, a crack, an aporia within which a love can circulate” (citado en Ward 234). Esta ruptura de la “individualidad” del lenguaje en algunos casos, como en el de *A Hora*, intenta ser como el aire (como el “it”) que es la interioridad de Macabéa. En otros casos, la ruptura del lenguaje se da a través del erotismo y se pone un perfume, como en el caso de *Água Viva*: “Para te escrever eu antes me perfumei toda” (63). Pero, en cualquiera de sus formas, se trata de una escritura que no juzga: simplemente es junto al mundo.

Ahora bien, no es casualidad que cuando G.H., en *A Paixão*, habla de la tragedia, hable del amor corporal y, específicamente, del arte: “Às vezes — às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo — em arte se faz isso, em amor de corpo também — manifestar o inexpressivo é criar. No fundo somos tão, tão felizes!” (91). Tenemos que, una vez más, se revela la importancia del cuerpo y la experiencia de y a través del mismo; donde lo inexorable del secreto de cada uno tiene su acierto en el amor de los cuerpos. Tenemos, igualmente, que el arte (la

escritura, en nuestro caso) es otra manera de ir en pos del nudo vital, aunque sin poder nombrarlo, pues, como dice G.H., al atinar, sólo hay silencio (91).

Por otro lado, en esta última cita, la felicidad está como fondo (“No fundo somos tão, tão felizes!”), lo que nos recuerda la yuxtaposición que hace la autora de felicidad y tristeza. Como vimos más arriba, la tristeza, es la nostalgia de la alegría, así como el dolor es la vida (o felicidad) exacerbada; la felicidad, o la alegría, son, pues, la anterioridad que respira a través del arte, o del amor corporal.

3.2 LA PREGUNTA DE LA CREACIÓN Y LA RESPUESTA DEL AFUERA

Con lo visto hasta aquí, se puede decir que la escritura viene a ser una tragedia también. Y es que la ruptura de la individualidad se da en y por el lenguaje. Tal como señala Romano de Sant'Anna, “considerada a narrativa de Clarice Lispector como uma epifania, localiza-se melhor a problemática da escrita enquanto um *rito* que se cumpre como forma de ‘submissão ao processo’” (190). La sumisión del lenguaje a su propio proceso, que va detrás del de la vida, es, pues, inapelable: una tragedia.

De este modo, el amor que circula en las aporías del lenguaje toma la forma de ese conducto, o, como dice Hélène Cixous, “el aliento ‘quiere’ una forma” (“Coming to Writing” 10; mi traducción). Se podría decir que esa forma tiende hacia lo onírico, lo oscuro, o hacia la locura —como se apuntó en la primera parte de este capítulo—, pues es en ese espacio donde las respuestas se intuyen o se viven, aunque no se las encuentre, ni se las sepa decir. Así, dice la narradora de *Água Viva*:

Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere — pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva. (43)

Lo que la voz narrativa cree vislumbrar remite a lo materno (leche, vientre), es decir que, paradójicamente, hacia donde va a salir (desde la oscuridad) es hacia ese vientre, lo cual, necesariamente, implica un regreso. Sin embargo, en el camino hacia atrás, la voz parece preferir quedarse en la oscuridad que la asusta y, a la vez, la llena de éxtasis, pues ése es su lugar, la tiniebla (“Sou o coração da treva”). Y es que aunque la escritura de nuestra autora es un

regreso, nunca llega a su destino, puesto que no lo hay, circula y vive en la oscuridad de la pregunta: “Pergunto a Deus: por que os outros? E Ele me responde: por que você? às nossas perguntas Deus responde com pergunta maior e assim nos alargamos em espasmos para uma criança em nós nascer” (*Um Sopro* 142).

Nuestra dilatación en preguntas es, pues, el nacimiento, la creación. Sin embargo, es también un regreso, ya que “todo el trabajo de la pregunta consiste en conducir al hombre al reconocimiento de que (...) ya está ante sí mismo” (Blanchot *El diálogo* 47). El nacimiento de un niño (real o como el que surge por los espasmos de la pregunta) es el nacimiento de un igual que, a la vez, es otro y, por lo mismo, es inalcanzable.

De este modo, el hecho de preguntar no implica tener la respuesta, si no que incita el deseo. Ocurre que 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” (Blanchot *El diálogo* 40).

Lo importante, entonces, es el deseo, que implica movimiento, búsqueda: implica vida. Es por eso que, en *Perto do Coração Selvagem*, la narradora dice lo siguiente de las preguntas de la protagonista (Joana): “suas interrogações foram inquietas à procura de resposta (...). Nasciam mortas, sorridentes, amontoavam-se sem desejo nem esperanças” (72). O sea, las preguntas de Joana 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.

Ahora bien, la “respuesta” es análoga al amor. Por ello, la narradora de *Perto do Coração* señala que su protagonista “desejaria deter seu tempo na pergunta. Mas o amor a invadia” (168). Si bien la pregunta provoca el deseo, el amor (la respuesta) ya está ahí,

precediendo a la pregunta y provocando su deseo por el secreto que esconde. Esta provocación y la consecuente búsqueda sobre el camino dado (amor) constituyen la vida.

Lo ya dado es infinito y, entonces, la respuesta —que es el amor— no puede poseerse (ni nombrarse). No se puede tener el secreto ni a aquel que contiene el secreto, como el niño que nace de nuestra dilatación en preguntas (o como la cucaracha, la pareja, una casa, unas rosas, etc.). Pero el secreto sí puede entreverse/tocarse en el sueño, la oscuridad o la locura del lenguaje, pues es en el arte que se puede horadar en aquello que la razón expulsa. Por lo mismo, la narradora de *Água Viva* dice: “O real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade” (89); “es por eso que las imágenes poéticas son imaginaciones en sentido extraordinario: no son simples fantasías e ilusiones, sino que son imaginaciones en cuanto inclusiones visibles de lo extraño en la mirada de lo confiado” (Heidegger 35). En otras palabras, el arte abre el horizonte de realidad del ser humano.

En efecto, lo abre porque el artificio del arte le da espacio al error. De ahí que, sobre el teatro, Nietzsche señala que allí todo es artificial, las luces, la arquitectura, el lenguaje (es métrico); “en todo el conjunto reina la ficción, el error” (*El origen* 54). Y es que el artificio del arte permite tantear lo inconmensurable del o/Otro —“... quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos como profunda forma de te atingir”, dice en *Água Viva* (99)— precisamente donde rompe con la realidad, pues tiende a abandonarse a la errancia producida por la deslimitación. Veamos, por ejemplo, adónde va G.H por medio del error:

Eu tenho à medida que designo — e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la — e como não acho. Mas é do buscar e

não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas — volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. (113)

Este fragmento, casi al final de la obra, es revelador con respecto a lo que ocurre con el lenguaje en algunos textos de nuestra autora. G.H. comienza a escribir intentando comprender, asir, lo que le sucedió en la visión de la cucaracha; intenta nombrarlo, designarlo. La realidad, lo dado, provoca su deseo de búsqueda y, sin embargo, regresa sin ello; pero, de la búsqueda, regresa con algo más grande: lo indecible, lo imposible. Si bien solamente lo encontrará con el lenguaje, este mismo lenguaje volverá con las manos vacías. Y es que, como dice esta misma protagonista, lo importante está en el buscar y no en el hallar; es en la búsqueda donde se vive lo dado (el o/Otro) y las instantáneas revelaciones de su misterio. Revelaciones que G.H. reconoce sin lenguaje; aunque éste sea el que busca (desea).

Ocorre, pues, que la escritura se arma para desarmarse; intenta nombrar y cuando pareciera hacerlo dice “não é isso, não é isso!” (*A Paixão* 14). Se construye para destruirse, es un “oscilatorio movimiento de *sugerir expectativas para defraudarlas* luego” (Cróquer 70; énfasis original). Y es que, como dice G.H. “é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair — só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz” (112). En este sentido, la obra sería la penosa ascensión hacia la palabra que une a G.H. con lo ilimitado —o une a Rodrigo S.M. con Macabéa y a *Água Viva* con la escritura misma (que contiene y a la vez busca el misterio)— y, luego, cuando está a punto

de decirla, se lanza al vacío, al mutismo del que partió. Por lo mismo, la narradora de *Água Viva* se define así: “Este é a palavra de quem não pode” (40).

Ahora bien, aunque el lenguaje no consigue lo que persigue, transforma a su protagonista en lo deseado, un imposible. Recordando que lo imposible es continuo²⁸, veamos, entonces, qué dice la narradora de *Água Viva* hacia el final del texto:

Pois fui dormir e sonhei que te escrevia um largo majestoso e era mais verdade ainda do que te escrevo: era sem medo. Esqueci-me do que no sonho escrevi, tudo voltou para o nada, voltou para a Força do que Existe e que se chama às vezes Deus.

Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas. (114)

El sueño permite la escritura de la música (“um largo majestoso”), que en la vida conciente (discontinua) regresa a la Fuerza de lo que Existe. Sin embargo, las entrelíneas de la escritura vuelven al estado del sueño y devienen la Fuerza de lo que Existe; es por ello que la escritura señala que aunque todo acaba, lo que ella escribe continúa. En el caso de *A Paixão*, aunque el lenguaje no consigue lo que G.H. persigue, sí la transforma en lo deseado; lo hace despersonalizándola. Esta es la única manera de vivir lo imposible, haciéndose G.H. misma imposible²⁹.

²⁸ En el primer capítulo puede verse la definición de lo imposible de Blanchot, que es la que aquí usamos.

²⁹ En el caso de *A Hora* la vivencia del instante imposible sucede hacia el final de la novela, pero descrito tal cual, como un instante: “[Macabéa] morreu em um instante. O instante é aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo. Etc. etc. etc. No

En este sentido, la obra dice para luego negarse; parafraseando a Blanchot, la obra nos lleva a su desaparición enviando al sujeto a la libertad; una libertad que, al final, niega a quien se la dio (el lenguaje). Así, la escritura nos lleva, también, al punto “al que nunca puede conducirnos, porque ya es siempre aquel a partir del cual nunca hay obra” (Blanchot *El espacio literario* 40).

Al final de *A Paixão*, la protagonista se calla y abandona al lenguaje: “Pois como eu poderia dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro._____” (115). El hecho de que la palabra mienta por ella, implica una distancia entre lo que *es* y lo que *dice*. Entonces, todo lo hecho (escrito) hasta ahí se borra, se desdice y el lenguaje queda a la deriva (no comprende lo que dice, y decide adorar): “Toda posibilidad de lenguaje se encuentra aquí evaporada por la transitividad en que el lenguaje se produce. El desierto es su elemento” (Foucault 10). Dicha transitividad se refiere a que G.H. se lanza a adorar, es enviada Allí por el lenguaje —lo indecible le será dado solamente a través del lenguaje, dice G.H. en el fragmento citado—, mientras que éste se quita a sí mismo la posibilidad de ser; dice y a la vez miente: se queda en un vacío, se proyecta a un Afuera —“Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar” y en *Água Viva*: “Todo acaba mas o que te escrevo continua”.

En este contexto, veamos más concretamente lo que es el pensamiento del Afuera para Blanchot a partir de una novela suya, *Thomas el Oscuro*. En esta obra, sobre todo en su segunda

fundo ela não passara de uma caixinha de musica meio desafinada” (108). Sucede que esta novela se trata más del vértigo de lo imposible que de la profundización en el tiempo de ello. Sin embargo, la continuidad característica del Afuera sí está en este texto, lo cual se comprueba volviendo, una vez más, al primer párrafo de esta novela, donde se habla de que siempre hubo una historia y una prehistoria y, por lo tanto un “sí”, no obstante, el universo nunca comienza: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou” (9).

versión, el lenguaje se encarga de ir borrando todo lo que va construyendo; de modo que cuando se cree alcanzar una comprensión, ésta se diluye y se reabsorbe en el lenguaje errante de la obra. Y es que la ficción se construye en un vacío de referentes para, luego, borrar incluso dicha construcción (ya vacía). Como señala Foucault, es una “ficción que se anula en el vacío en que desata sus formas” (29). Estamos, entonces, no solamente ante un espacio totalmente ajeno a toda lógica de realidad referencial sino también ante un lenguaje ajeno a un sentido positivo, en última instancia, ante un lenguaje ajeno a sí mismo.

Aquí es preciso hacer un paréntesis para anotar que en el caso de *Lispector*, la relación del lenguaje con el Afuera no es tan radical; es decir, el lenguaje no es el Afuera en sí, más bien se proyecta hacia él por la imposibilidad de la escritura, que desata el deseo hacia lo que no tiene un centro preciso, el misterio de lo vivo. Es en dicha proyección que surge la tragedia, la deslimitación de los personajes y el vértigo del lenguaje.

Volviendo entonces a *Thomas*, el hilo de este lenguaje es el protagonista, así, al igual que la autodistancia que tiene el lenguaje, el personaje también es ajeno a sí mismo: a su ser y a su espacio. En cuanto a este último, nunca sabemos dónde está, solamente se sabe que está en una especie de hotel, lo cual implica que está viajando, moviéndose: sin permanencia. Este viaje/impermanencia se distiende, pues no solamente se refiere al lugar (un hotel y luego un entierro), sino también al espacio en general: al inicio de la novela, él está en el agua, nada y el espacio acuático lo constituye a la vez que lo despoja:

Mientras nadaba, se abandonaba a una especie de ensueño en el que se confundía con el mar (...) había sin duda algo de insoportable en nadar así, a la aventura, con un cuerpo que le servía únicamente para pensar que nadaba (...). No tuvo más

remedio que balancearse de un lado a otro, como un barco a la deriva, en el agua que le concedía un cuerpo para nadar (Blanchot *Thomas* 10).

Se ve, entonces, que el agua (el espacio) le permite tener un cuerpo o un sentido para el cuerpo y, sin embargo, este sentido y este cuerpo tienden a ser inexistentes, ya que, por un lado el sentido carece de referentes (“pensar que nadaba” no significa nadar) y, por otro lado, el cuerpo de Thomas no es una posesión y menos un lugar para *serse*; al contrario, su cuerpo deviene como tal porque así lo requiere el movimiento del espacio (el agua “le concedía un cuerpo”). Esta imagen es muy útil para pensar el lenguaje de Lispector y lo que se decía más arriba sobre la circulación del amor en él: el cuerpo de Thomas en el agua es lo que el lenguaje de nuestra autora es en relación a lo dado.

En cuanto a la distancia de Thomas con respecto a su propio ser, se puede decir que la obra en general toca este punto, ya que el ser de Thomas es el ser del lenguaje. Tenemos una situación parecida en *Água Viva*, donde la narradora (que es la escritura misma), por ejemplo, exclama sobre sí: “Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou” (40).

Ahora bien, otro aspecto importante del ser de Thomas es su relación con Anne. Allí se ve que el deseo que constituye al sujeto tiende a devenir su objeto: Anne desea a Thomas y, entonces, deviene lo inconmensurable, lo oscuro (él): ella está “sintiéndose devenir ella misma una realidad enorme e inconmensurable con la que alimentaba su esperanza, como lo haría un monstruo del que nadie, ni siquiera ella conociera la existencia” (43). Por su parte, a G.H., en *A Paixão*, le sucede algo no muy diferente, pues ella desea la neutralidad de lo dado (o de lo divino) que habita en la cucaracha, y deviene en ello: “E terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro

contínuo — e que hoje e sempre está na parede, e minha quinze milhões de filhas, desde então até eu, também lá estavam” (43).

En el caso de *Água Viva*, se va por otro lado; dado que la escritura se enfrenta al nervio vivo (como dice la narradora) que circula por el propio lenguaje, la escritura deviene entonces en el artificio del arte, que, en este caso, se trata del artificio de la pintura. En efecto, el texto tiene el siguiente epígrafe:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura —o objeto— que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos comunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.

—Michel Seuphor

Se puede decir que toda esta obra es un texto que deviene una pintura. Si miramos, simplemente la forma en la que están estructurados los párrafos, se ve que son rectángulos ahí puestos, pequeñas formas. Además estos párrafos, aparentemente, están desconectados unos de otros; o sea, como en un cuadro, cada figura es una unidad en sí misma y, a la vez, cada figura o párrafo forma parte del conjunto. Igualmente, cada párrafo de *Água Viva* se sostiene solo. Ahora bien, en esta composición de párrafos no se cuenta ninguna historia. No se puede decir que el libro trata de algo. El libro es, simplemente o, mejor, “simplemente”, la anotación del “nervo vivo” del mundo (85) y, más que su anotación, es la experiencia del nervio vivo del mundo a través de la palabra.

Así, pues, aunque quien desea deviene su objeto, no se trata de “un atractivo exterior, es más bien experimentar (...) la presencia del afuera”; de modo que la atracción no llama, sino “manifiesta imperiosamente que el afuera está ahí” (Foucault 34). En dicha presencia, sigue Foucault, “el vocabulario de la ficción es peligroso: en el espesor de las imágenes (...) corre el riesgo de depositar significaciones preconcebidas, que, bajo la apariencia de un afuera imaginado, tejen la vieja trama de la interioridad” (24). Y este riesgo se disuelve en la obra de nuestra autora, pues las características de su lenguaje descentran al sujeto constantemente por la presencia de lo Otro, que, por lo demás, tampoco es algo en particular. En cuanto a *Thomas el Oscuro*, las propiedades de su lenguaje también desvían la posibilidad de buscar a algo/alguien específico (un Nombre), pues, como se señaló más arriba, se trata de un lenguaje que se va deconstruyendo a sí mismo, con imágenes que “no se trata nunca de ellas mismas, sino del vacío que las rodea, del espacio donde se encuentran sin raíz y sin zócalo” (Foucault 27).

Continuando con el lenguaje de Lispector en este contexto, la escritura es una especie de custodia del silencio, del secreto. Entre otras cosas, lo que hace esta escritura es hacer del sueño un pensamiento —para parafrasear el epígrafe de *Água Viva*— y disipar la conciencia hacia un no saber o una nada, un sin sentido que trae el vértigo de la experiencia del silencio. Un claro ejemplo de esto es que solemos ver alguna frase que al “explicar” las acciones, sensaciones o sentimientos descritos lo que hace es, más bien, regresarlos al silencio: “Ela [Macabéa] pensava que a pessoa é obrigada a ser feliz. Então era. Antes de nascer ela era uma idéia? Antes de nascer ela era morta? E depois de nascer ela ia morrer? Mas que fina talhada de melancia” (*A Hora* 31). Todas estas preguntas sobre la *anterioridad* de la noestina (y de los seres humanos en general) no solamente quedan sin respuesta sino que la “respuesta” que llena este vacío nos regresa a su vez al silencio del vacío mental. La última frase sobre la tajada de sandía (“mas que

fina talhada de melancia”) sale absolutamente del eje paradigmático en el que podría encontrarse alguna respuesta o, aunque sea, algún comentario lógico a las preguntas de lo *anterior*. Así, no hay respuesta, pero sí hay el silencio —quizá el de lo anterior, pues el lector resbala por una sensación extraña ante la fina tajada de sandía.

3.3 LA EMANACIÓN DE LO ANTERIOR, UNA ESCRITURA ACUÁTICA

Con lo visto hasta aquí, entremos de lleno entonces en el regreso, o, más específicamente, veamos hacia dónde va dicho regreso. Antes, es preciso recalcar algo que parece muy lógico, que la escritura es posterior a la realidad, pues lo dado es como un pensamiento que no se piensa (“como um pensamento que não se pensa” *A Paixão* 112), como el mar que es anterior a su visión (“o mar antecede a visão do mar” 113) y como el lenguaje precede al silencio (“a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio” 113).

Deshilando más esta idea, el amor tendría que ser no sólo anterior a su nombre, sino también anterior a experimentarlo. Como si se tratase del aire que cobra importancia apenas nace un ser que lo respire; y en ese sentido, se puede decir que el amor es algo inesperado; así nos lo explica Ângela, la voz de *Um Sopro*: “Acontece sempre o inesperado pois nunca ninguém pôs uma alma na vida que nasce” (157). Siguiendo la línea de esta explicación, *A Hora da Estrela* es, entonces, la puesta de un alma en la vida de Macabéa. Esto se ve de manera muy precisa en la historia de amor de la norestina. Rodrigo S.M. “performa” esta puesta de alma posterior al amor en el siguiente fragmento:

O que se segue é apenas uma tentativa de reproduzir três páginas que escrevi e que a minha cozinheira, vendo-as soltas, jogou no lixo para o meu desespero (...). Nem de longe consegui igualar a tentativa de repetição artificial do que originalmente eu escrevi sobre o encontro com o seu futuro namorado. É com

humildade que contarei agora a história da história. Portanto se me perguntarem como foi direi: não sei, perdi o encontro. (50)

Rodrigo S.M. señala que lo que iba a contar (lo que su cocinera tiró a la basura) era un intento de repetición artificial (“tentativa de repetição artificial”), es decir, no sólo la historia perdida sino también todo lo que nos cuenta es un intento de repetición. Y la historia del primer encuentro de Macabéa con Olímpico está todavía en un nivel más alejado “del original”, es “a história da história”. Posiblemente ocurre que el alma que Macabéa pone en este amor es tan antigua como lo son los seres humanos, y la escritura de Lispector son “los dedos que miran, que diseñan desde las puntas, lo que la dulce visión les dicta para que transcriban” (Cixous *Coming* 4; mi traducción). Por otro lado, posiblemente sucede también que nuestra autora resguarda el silencioso latir del corazón de Macabéa, que en el momento de su encuentro latía como un pajarito atrapado: “como se ela tivesse englutido um passarinho esvoaçante e preso” (*A Hora* 51). Y es que, como exclama G.H., “que abismo entre a palavra amor e o amor que não tem sequer sentido humano — porque — porque amor é a matéria viva” (*A Paixão* 44).

Si el amor es la materia viva, entonces la escritura de Lispector busca regresar a dicha materia en su momento anterior a tomar forma humana. Es como el regreso al útero simbolizado por la oscura naturaleza que deviene palabra oscura: “Entro lentamente na escrita (...). É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras — limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer” (*Água Viva* 16).

La salida de esta caverna a la que entra la escritura (y que es la escritura) es un acto de amor, pues implica la generación de vida (“o útero do mundo e dele vou nascer”). Y la generación de vida siempre conlleva la ruptura, o el sacrificio de la individualidad, o, en otras palabras, la muerte del ser discontinuo. Así lo explica Bataille:

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 erotismo* 59)

Tomando estas palabras para nuestro tema, se puede decir que generar vida es un acto de amor porque implica la muerte del ser discontinuo, que es forzado a salir de su seguridad y sus garantías. La escritura de nuestra autora renuncia a las mismas y se deslimita: genera vida. No obstante, lo peculiar de esta escritura es que, paradójicamente, genera vida regresando al punto cero. Es decir, se deslimita para regresar al útero —para ponerlo de alguna manera. Más adelante volveremos a este punto; por el momento subrayemos que pese a que el regreso y la apertura al Afuera/o/Otro parecieran ir en direcciones opuestas, el primero supone una deslimitación cuyo objetivo es siempre incesante e inaprensible.

Con esta aclaración, veamos ahora un ejemplo concreto en cuanto a la generación de la vida y su relación con el amor; allí veremos las reflexiones de G.H. cuando se entera de que está embarazada y pasea por las calles mirando escaparates, segura de que abortará; pero, pese a ello, deviene cucaracha y se torna en la madre de millones de hijas, pues este bicho seguro que es

mujer porque, como afirma la narradora, lo que tiene cintura es mujer y la cucaracha la tiene (la cintura que le forma la puerta aplastando la mitad de su cuerpo):

Durante as intermináveis horas em que andara pelas ruas resolvendo sobre o aborto (...) durante essas horas meus olhos também deviam estar insossos. Na rua eu também não passava de milhares de cílios de protozoário neutro batendo, eu já conhecia em mim mesma o olhar brilhante de uma barata que foi tomada pela cintura (...). Gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move. (*A Paixão* 60)

En este fragmento vemos que G.H. no sólo deviene cucaracha, sino que también afirma haber sido lanzada al horror de la vida. Este horror aúna la neutralidad animal y la capacidad de generar vida de los seres humanos, con lo cual, una vez más, Lispector regresa la sexualidad humana a su estado más elemental y substancial: es esto lo que pone a la vista el “horror da vida”. No obstante, nótese que el horror de lo neutro y de la vida que muere para nacer es un horror alegre, pues sucede que la alegría es el fondo de la vida, es parte de la anterioridad —“la alegría que echa a bailar vida y muerte, hermanas gemelas, por el vasto mundo”, dice en el epígrafe de esta sección.

Líneas más adelante, continúa G.H.:

Quando chegara a noite, eu ficara resolvendo sobre o aborto resolvido, deitada na cama com os meus milhares de olhos facetados espiando o escuro, com os lábios enegrecidos de respirar (...): naquelas noites toda eu aos poucos enegrecia de meu próprio

planctum assim como a matéria [que sai do corpo] da barata amarelecia (...). E tudo isso seria amor pelo filho?

Se era, então amor é muito mais que amor: amor é antes do amor ainda: é planctum lutando, e a grande neutralidade viva lutando. Assim como a vida na barata presa pela cintura. (60)

El “plancton” en este texto es la materia compuesta por organismos animales y vegetales que suben a la superficie del agua. Es decir, es un elemento sólido y vivo que surge de un fondo que también tiene que ser sólido (y vivo) y que está errando en lo líquido a través del plancton. Esta imagen es muy útil para explicar lo que sucede con la dualidad de lo seco y lo húmedo en Clarice Lispector. Así, la escritura es como la emanación del fondo sólido de la tierra, es decir, es como el agua. Los significados de dicha escritura son como el plancton que flota; este plancton es parte del fondo sólido (sube a la superficie del agua). En otras palabras, la escritura es como la emanación del fondo anterior que debido al error contiene plancton y no el fondo en sí. Este plancton no es, sin embargo, negativo, al contrario, implica todo lo que se ha afirmado que significa el error en la obra de nuestra autora. El agua, por su parte, no puede ser solidificada, es como la música, no puede ser nombrada, definida o concretada (solidificada); por lo mismo, la narradora de *Água Viva* pide que se la lea entrelíneas.

Ahora bien, el ennegrecimiento del cuerpo de G.H. —cuando deviene cucaracha-madre—, es decir, su necrosis (que es el paralelo al amarillamiento de la materia del cuerpo muerto de la cucaracha) concretaría una explicación como la de Bataille, donde el francés señala que la vida surge a partir de la muerte; y en este caso, G.H. se pregunta si este nacimiento a partir de su muerte es amor. Su respuesta es afirmativa, pero apunta que *antes* de este amor (en el que

se va muriendo) está aquel de la lucha del plancton, la neutralidad de la vida luchando por existir: el amor anterior es, pues, el poder de la vida —por ponerlo de alguna manera.

La escritura, por tanto, es amor en tanto que es una lucha por vivir (plancton). La narradora de *Água Viva* (que es la escritura en sí), lo (se) explica de la siguiente manera: “Nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna (...) Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou” (40). El anonimato de esta escritura que *extrae* la vida trae a cuenta, una vez más, la continuidad de la vida, es decir, su ciclo natural con sus constitutivos de vida y muerte permanentes; ciclo en el que el ser humano es una parte más de aquel todo. Es solamente otra respiración del mundo (*Água Viva* 44). Por lo mismo, vemos nuevamente la vida humana en su nivel más básico o primordial.

Y el espacio de la generación (anónima) de vida, en el caso de los seres humanos es la noche: “Minha noite vasta passa-se no primário de uma latência” (*Água Viva* 45). Sucede que mientras la sequedad del desierto, y sobre una roca, es el espacio de amor de dos cucarachas (pues son la vida precaria, neutra: son el “it”, como diría la narradora de *Água Viva*), la humedad de la noche es el espacio de los humanos:

E então vai acontecer — numa rocha nua e seca do deserto da Líbia — vai acontecer o amor de duas baratas (...). Vejo o seu silêncio de coisa parda. E agora — agora estou vendo outra barata avançando (...) pelas areias em direção à rocha. Sobre a rocha, cujo dilúvio há milênios já secou, duas baratas secas. Uma é o silêncio da outra. (*A Paixão* 74)

G.H. señala que aprende del amor de estas dos cucarachas secas sobre la roca. Y entonces se promete para sí misma el mismo silencio del amor de los bichos:

—Eu me prometo para um dia este mesmo silêncio, eu nos prometo o que aprendi agora. Só que para nós terá que ser de noite, pois somos seres úmidos e salgados somos seres de água do mar e de lágrimas. Será também com os olhos inteiramente abertos das baratas, mas só que será de noite, pois sou bicho de grandes profundidades úmidas, não conheço a poeira das cisternas secas, e a superfície de uma rocha não é o meu lar. (74)

Es en la noche, entonces, cuando emana o respira el amor del ser humano, (el “bicho de grandes profundidades úmidas”), pues la noche es húmeda como lo es el cuerpo (con sudor y lágrimas saladas como el mar). Por otro lado, la humedad corporal y sus emanaciones son análogos a la música y/o al agua: inaprensibles, innombrables, inconcretables y, a la misma vez, son una expresión de lo mismo. Las lágrimas, por ejemplo, surgen cuando una emoción (fuerte e inexorable) nos golpea y las glándulas lacrimógenas producen más de lo usual³⁰.

En *A Hora*, no deja de darse la misma relación; Rodrigo S.M. apunta que su creación, Macabéa, sólo sabe llover (52), o, por lo menos es eso lo que le dice Olímpico a la norestina porque siempre que se encuentran llueve. Sin duda, y dado que esta chica es anónima como el nacimiento y la muerte, el día que fallece también llueve. Y esta lluvia es “leíble” solamente entrelíneas —recordando las palabras de *Água Viva*— o a través de la música; por ello, el último día de la norestina, el violinista que acompaña todo este texto llora la vida de todos:

³⁰ Esto es siempre un exceso contrario al mundo del trabajo, pues está visto que lo húmedo, o acuático, es un secreto (como la sangre) o es un exceso, y “el exceso, por definición, queda fuera de la razón” (Bataille *El erotismo* 74). Por lo mismo, como señala Kristeva, las lágrimas y todas las emanaciones que “desbordan los límites del cuerpo” son una especie de desestabilización de las definiciones y estructuras/cuerpos sociales (*Poderes de la perversión* 93).

... todas as vidas são uma arte e a dela tendia para o grande choro insopitável como chuva e raios.

Apareceu portando um homem magro de paletó puído tocando violino na esquina (...) e o som espichado e agudo sublinhava com uma linha dourada o mistério da rua escura. Junto do homem esquálido havia uma latinha de zinco onde barulhavam secas as moedas dos que o ouviam com gratidão por ele lhes planger a vida. (102)

Aquí vemos, pues, que la lluvia (el agua) y la música están en estrecha relación en la obra de Lispector. El violinista, por quien las personas rodeadas sienten gratitud, les llora la vida. Y lo hace porque su música es esa línea dorada en la oscuridad del misterio. De ello, concluimos que tanto el agua como la música son, una vez más, inaprensibles como dicho misterio; y, sin embargo, ambos son “sentibles”.

Ahora bien, volviendo al tema de la dualidad sequedad-humedad, más arriba vimos que G.H. aprende sobre el amor acuático y nocturno de los humanos viendo el amor seco y en el desierto de las cucarachas. En consecuencia, la sequedad (o el desierto, lo sólido) es *anterior* a la humedad, es algo paralelo al fondo de donde emanan las aguas y el plancton. De esta relación, o movimiento, surge la metáfora de la flor del cactus: “Quanto à succulenta flor de cactus, é grande e cheirosa e de cor brilhante. É a vingança sumarenta que faz a planta desértica” (*Água Viva* 70-71).

Este símil de la flor que nace del desierto lo vemos también en *A Paixão*, cuando después de muchas horas de mirar a la cucaracha (seca y en el cuarto reseco) surge la humedad (como la flor) que deviene entrega:

... já estava nascendo em mim um soluço que mais parecia de alegria. Não era um soluço de dor, eu nunca o ouvira antes: era o de minha vida se partindo para me procriar. Naquelas areias do deserto eu estava começando a ser de uma delicadeza de primeira tímida oferenda, como a de uma flor. Que oferecia eu? que podia oferecer de mim — eu, que estava sendo o deserto (...)?

Eu oferecia o soluço (...)

E no soluço Deus veio a mim, o Deus me ocupava toda agora. Eu oferecia meu inferno a Deus (...). As lágrimas que agora escorriam eram como por um amor. (84-5)

Veamos este fragmento por partes; al inicio, G.H. señala que su sollozo es como una alegría, es decir, el sollozo sería una especie de emanación de la alegría que, como vimos, está en el eje paradigmático de la fuerza vital y del nacimiento: el sollozo es, pues, una emanación de lo anterior. Esta emanación, por otro lado, es amorosa, ya que G.H. apunta que se está rompiendo para procrearse y, como se vio más arriba, el amor es la lucha de la vida. Al romperse se está des-limitando, deviniendo amor —por así decir—, que es cuando surge “o Deus”.

De esta manera, y siguiendo con el sollozo, además de ser la emanación de la alegría, las lágrimas devienen amor (“eram como por um amor”, dice al final de la cita) porque el Otro *nace* por la entrega de G.H., es decir, Su vida surge porque la protagonista desborda los límites de su cuerpo con el llanto. A medida que transcurre la ofrenda, ella se va tornando en un desierto (“que podia oferecer de mim — eu, que estava sendo o deserto...?”). Lo importante, entonces, “es la calidad *emanante* que invade el cuerpo-alma y lo torna en un fluir desde la divina exterioridad”

(Duchesne *Política de la caricia* 87). Y esta divina exterioridad está en estrecha relación con el desierto.

Entonces, dicho fluir es el cauce hacia el regreso (a lo desértico de Dios), pues, como se mencionó al inicio de este capítulo, esta escritura es la profecía del ayer y “requerir una profecía significa originalmente (según la derivación de la palabra griega...): dejarse determinar por algo ...” (Nietzsche *La ciencia jovial* 83). Dicha determinación, por ejemplo, se la ve muy claramente marcada en la experiencia de G.H., en el mural que deja pintado Janair. Cuando ve en él las siluetas de un hombre, una mujer y un perro, siente rechazo por la pintura y siente que es también la manera que tuvo Janair de expresarle su odio. Sin embargo, hacia el final de la experiencia, la alteridad de la pintura deja de ser desapacible y ajena, y pasa a ser más bien su propia desnudez: la anterioridad de Dios: “Eu tinha medo da face do Deus, tinha medo de minha nudez final na parede” (*A Paixão* 63).

Ahora bien, en esta novela, el miedo de ver a Dios, no sólo alcanza a G.H. como mujer, sino al ser humano en general; por ello, líneas más arriba de la última cita, la protagonista se refiere al miedo del ser humano hacia el rostro de Dios; asimismo, señala que por ese mural percibe que “toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo o homem é o homem de todos os homens” (112). De esta manera, Dios sería anterior al ser humano y éste sería como una emanación del primero: las figuras (humanas, concretas) de la pared son destilación de la cal, sudor o lágrimas del muro: “Elas emergiam como se tivessem um porejamento gradual do interior da parede, vindas lentamente do fundo até terem sudorado a superfície da cal áspera” (27).

Así, pues, tal como estas siluetas emergen desde el fondo de la cal de la pared (y que son metáfora del ser humano), también emerge el otro (ese otro que toma el rostro de Dios), que en

esta novela recae en Janair y en la cucaracha. Esta alteridad de la materia (humanos, animales, cosas), específicamente, crece hasta el punto de convertirse en lo Desconocido, que en el lenguaje se proyecta hacia el Afuera. Si nos atenemos a las reiteradas expresiones de los personajes y las voces narrativas citadas, y el espacio ficticio que se construye con ellas se trata en esta escritura de tomar al otro como la posibilidad humana de vivir la experiencia de Dios a través del lenguaje

Es por el lenguaje que, en la obra de Lispector, Dios aparece descentrado, nunca como alguien que ocupe un espacio ni que sea concretable; ni siquiera en el otro que es Su emanación. Es decir, la anterioridad desértica de lo divino no connota su espacio (el desierto) propiamente dicho. Y es que, como señala Duchesne, “arrancar de raíz el origen, desplazarlo, injertarlo, es la forma más auténtica de habitar lo originario” (citado en Negrón *De la animalidad* 107), lo cual implica que si hay un origen es como el que encuentra el Thomas de Blanchot, una huella en el agua, donde el original es sólo una imagen. Es por ello que la narradora de *Água Viva* usa la metáfora del espejo para explicar(se) el misterio de Dios: “... sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem — esse alguém então percebeu o seu mistério” (94).

Por lo mismo, el descentramiento de lo divino implica su ausencia:

Minhas cruzes são entortadas por séculos de mortificação.

Os portais já são um prenúncio de altares? O silêncio dos portais.

O esverdeamento deles toma um tom de que estivesse entre vida e morte, uma intensidade de crepúsculo.

(...) Ou já é igreja o portal da igreja, e diante dela já se chegou?

Luto para não transpor o portal. São muros de um Cristo
que está ausente, mas os muros estão ali e são tocáveis: pois as
mãos também olham. (*Água Viva* 91-92)

Así como es perceptible al tacto la cucaracha de G.H., también lo son estos portales que no son Dios (ni altares), sino su ausencia; pero que, sin embargo, pertenecen a Cristo, lo cual materializa su existencia. Toda la página de donde se extrajo el fragmento citado habla de la comunicación de los portales con la tierra y el Cristo que no está, de donde se puede interpretar que Dios implica aquí una comunicación con los templos y portales, cuyas brechas dejan entrever la huella de lo divino, que es, una vez más, la anterioridad, como se puede ver en la siguiente página, en la que dice: “Espelho não é coisa criada e sim nascida” (93).

Estos templos y su relación con la (in)comunicación con Dios, traen a colación la definición etimológica que da Kundera del término “profano”: “viene del latín: *pro-fanum*: el lugar delante del templo, fuera del templo. La profanación es, pues, el desplazamiento de lo sagrado fuera del templo, a la esfera de lo exterior a la religión” (17). De ello, podría decirse entonces que la obra de nuestra autora es profana puesto que se relaciona con lo Otro a través de lo que está fuera del templo, lejos del altar: una relación con lo divino con centro descentrado —valga la redundancia³¹. Y, paradójicamente, se puede decir con la narradora de *Água Viva* que la ausencia de Dios es un acto de religión (“a ausência do Deus é um ato de religião”, 66).

³¹ Aquí se puede traer a colación lo que Agamben entiende por profano o profanación, pues este penador también señala que lo profano es lo que fue extraído del espacio de lo sagrado haciendo caso omiso de la separación necesaria entre lo sagrado y lo humano; más aún, apunta que “... profanar no significa simplemente abolir y eliminar las separaciones, sino aprender a hacer de ellas un uso nuevo, jugar con ellas (“Elogio de la profanación” 113). En este marco, las profanaciones de la escritura de Lispector le devuelven a lo humano lo que estaba en la esfera de lo sagrado (las escrituras bíblicas, por ejemplo) para, así, utilizar lo profanado en bien de su propia comprensión del mundo o “juego” literario.

Si la anterioridad es un Dios descentrado e inaprensible, se puede decir que la escritura que regresa tiene como límite lo imposible, pues “vino desde esa zona inarticulada” (Cixous *Coming* 137; mi traducción). Y desde allí surge como la flor de cactus, que es alegre porque, como dice en el epígrafe, “hace desbordarse a la tierra en el exceso de la hierba”.

4.0 CAPÍTULO IV

*Toda palabra es el abismo de la imposibilidad,
y en ella se cumple.*

—Áurea María Sotomayor

*No veía nada y, lejos de sentirse abrumado,
hacía de su ausencia de visiones
el punto culminante de su mirada.*

—Maurice Blanchot

La escritura de Clarice Lispector sigue (o es) el surco de la herida; no es una herida que pueda sanar o cicatrizar en algún momento, pues la autora se encarga de tenerla expuesta. En otras palabras, su escritura es una forma de estar a la intemperie: “Estou viva. Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue” (*Água Viva* 90). La herida-flor en la carne parece, entonces, que es un sinónimo de estar viva. Como se puede notar en el tono de esta cita, así como en el de todos los textos de la autora, se trata de una celebración de la herida y no su lamentación.

El tema de la herida aparece en distintos contenidos o contextos poéticos, que en muchos casos refieren una falta o una nostalgia como su causa. Entre estos contextos, está el tocante a un

orden primigenio y su pérdida. Lukács, por ejemplo, apunta que el ser humano moderno ha perdido su techo con el arribo de la filosofía, y nostálgicamente dice: “¡Bienaventurados los tiempos que pueden leer en el cielo estrellado el mapa de los caminos que le están abiertos y que deben seguir por la luz de las estrellas!”. En aquellos tiempos, señala, aunque existía una separación entre el mundo y el yo, éstos no llegaban a serse extraños y, así, “no [había] ningún acto del alma que no tenga plena significación y no se acabe en esa dualidad” (29). Sin embargo, la llegada de la filosofía —específicamente, Platón quien separa la esencia y la forma— es un síntoma de la ruptura de ese orden:

“Filosofía —dice Novalis— significa precisamente nostalgia, aspiración por doquier a estar en sí mismo”. Por eso la filosofía, en tanto que es forma de vida como en tanto que determina la forma y el contenido de la creación literaria, es siempre un síntoma de una interrupción entre el exterior y el interior, significativa de una diferencia esencial entre el yo y el mundo, de una no adecuación entre el alma y la acción. Ésa es la razón por la cual las épocas felices no tienen filosofía o —lo que es lo mismo— todos los hombres de esos tiempos son filósofos.
(Teoría de la novela 29-30)

Kundera, por su parte, relaciona la nostalgia divina y la literatura; señala que...

cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Éste, en ausencia

del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo. (*El arte de la novela* 13-14)

En una línea parecida, y para dar un último ejemplo, Octavio Paz anota que la “llaga humana” se debe a la nostalgia del orden primigenio diluido por el cristianismo y la caída en el tiempo:

Al romper los ciclos e introducir la idea de un tiempo finito a irreversible, el cristianismo acentuó la heterogeneidad del tiempo; quiero decir: puso de manifiesto esa propiedad que lo hace romper consigo mismo, dividirse y separarse, ser otro siempre distinto. La caída de Adán significa la ruptura del paradisiaco presente eterno (...). El tiempo en su continuo dividirse no hace sino repetir la incisión original, la ruptura del principio (...). Ese continuo cambio es la marca de la imperfección, la señal de la caída. (*Los hijos del Limo* 20-21)

En estos planteamientos, el pertenecer a un Orden (divino) implica tener un lugar y un por qué; el ser humano, en ese entonces, estaba en armonía consigo y con su mundo (su tiempo, sus dioses, sus semejantes). Al perderlo, el ser humano queda escindido, con un alma mermada. Para los tres autores citados, las consecuencias de esta pérdida devienen literatura. Así, para Lukács, la novela es la épica de la sociedad moderna, pues la característica de dicho momento es la dispersión y, entonces, el conflicto del “héroe” consiste en recomponer (y recomponerse) el

mundo dividido, donde, por lo demás, se encuentra solo con su proyecto (vive en un mundo privado, no total como el héroe épico); para Kundera, el ser humano juzga antes que comprende, porque busca desesperadamente una clara división entre el bien y el mal, la novela, por tanto, es una forma de sabiduría: “la sabiduría de la incertidumbre” (15); Paz, por su parte, señala que la novela tiene “héroes” fragmentados como su mundo, que perdieron el tiempo mítico/paradisíaco y avanzan en el tiempo histórico: linealmente, añorando/preteniendo una utopía (cristiana). Se le confiere, entonces, a la literatura, y específicamente a la novela, una perspectiva, si no siempre de nostalgia pasatista por esta pérdida, sí de posible o imposible recuperación de lo perdido, aunque sea en un sentido moderno, relativo.

De manera distinta a esta perspectiva, Clarice Lispector celebra la herida y, paradójicamente, en ocasiones lo hace a través de la novela, el género de la dispersión y la nostalgia (el de la caída, usando el imaginario cristiano). Y es que, como ya se señaló en los capítulos anteriores, el tiempo (histórico) casi nunca es para ella símbolo de caída, sino que es una posibilidad. Por otro lado, la escisión de sus personajes es necesaria para alcanzar una especie de paradójica completud³², pues, como se vio en la cita del comienzo, la herida es sinónimo de vida, y la vida en la obra de nuestra autora es apasionada, despierta, curiosa y ansiosa por el azar de lo que está sucediendo. Es por ello que, en la misma dirección que Kundera, la obra de Lispector no juzga a través de preceptos morales, tampoco pretende una claridad con respecto al bien y al mal; quizás solamente busca comprender lo que (se) es.

La celebración de la herida por ser sintomática de la vida es un punto de convergencia de nuestra autora con Nietzsche. Ambos regresan a la potencia vital del ser humano, ajena a

³² Con esta afirmación no se pretende decir que Lispector tiene una comunicación mística con el orden primigenio (o lo divino), pues el regreso de la escritura nunca logra comunicar tal hecho; siempre sobreviene el silencio o un Afuera (que implica una dispersión).

cualquier principio de Bien y Mal; así, dice el filósofo: “El ser vivo necesita ante todo y por sobre todas las cosas dar libertad de acción a su fuerza, a su potencial. La vida misma es voluntad de poderío” (*Más allá del Bien y del Mal* 21)³³.

La relación de la alegría y la tristeza del filósofo dialoga en nuestra lectura con la que esboza Lispector en cuanto que, así como para la brasileña la tristeza es una superficie de la alegría (y el dolor su exacerbación), para Nietzsche, la tendencia a lo trágico no se basa en la tristeza, sino que el dolor producido en la tragedia se debe a la alegría, la salud exuberante y el deseo de vitalidad (*El origen de la tragedia* 11-12)³⁴. De ahí que éste describa el estado dionisiaco (adonde lleva lo trágico) como una mezcla de miedo y éxtasis (26-27)³⁵. Este estado, por otro lado, se relaciona con la intemperie en la que deja Lispector a la herida: se trata de un estar expuestos a la vida (y a lo vivo), cuya profundización desemboca en el éxtasis (que implica dolor, pasión, alegría, entrega: todos a la vez).

³³ En este mismo texto, Nietzsche señala que “lo que se hace por amor siempre se hace más allá del bien y del mal” (74); es decir, en lo que aquí construimos como un diálogo virtual con Lispector, implica que el amor obedece a principios más propios que impuestos, principios que van de la mano de las pasiones y de la propia naturaleza humana. Como se mencionó en otras secciones, nuestra autora considera que el amor está enlazado con los procesos (neutros) de la vida, con aquellos que obedecen a la especie de cada ser.

³⁴ Específicamente, para Nietzsche, la herida y la pérdida se representan metafóricamente como la muerte de Dios (*La ciencia jovial* &125), lo que no sólo significa la disolución de la explicación teológica del mundo, sino también la anulación de lo absoluto y todas las nociones occidentales que han servido como soporte para la comprensión del mundo y, sobre todo, para asignar sentido a la existencia humana: Dios, alma, esperanza escatológica, razón. Todas ellas son categorías que deja fuera de circulación, y se da una serie de oposiciones que Nietzsche pretende reivindicar: la vida y la tierra, el cuerpo y los instintos que vendrían a articular una nueva visión del mundo que promete nuevos horizontes de comprensión. Así, la pérdida tiene un carácter eminentemente positivo, viene a ser un desafío, si es que no se la sustituye por nuevas consideraciones absolutas (que es lo que ha hecho la ciencia y la modernidad al sustituir los viejos valores por nuevas totalizaciones positivistas).

³⁵ Aquí es pertinente anotar que para Nietzsche lo interesante del mundo griego anterior a la moral socrática es la aceptación de la existencia humana sin desconocer el absurdo de la misma, su finitud y el sufrimiento que la acompaña. En este contexto, los griegos antiguos, a diferencia de Sócrates y el cristianismo, no construyen un mundo suprasensible ni ponen esperanzas en una vida eterna para asignar sentido a la existencia terrenal. Se trata, más bien, de la afirmación de la vida como un complejo que no tiene moral ni tiende a un fin que lo justifica, pero que no se enmascara creando mundos alternativos que la justifiquen.

Se podría decir, pues, que el “Sim” del final de *A Hora da Estrela* es una afirmación de la vida que despierta en Rodrigo S.M., y surge a través de la vivencia de Macabéa y de la tragedia de esta última³⁶. Este “Sim” es una presencia artística-material de dicha afirmación, tal como lo es el coro de sátiros (presencia material, viva) de la tragedia griega de la que habla Nietzsche:

... los abismos que separan a los hombres los unos de los otros, desaparecían ante un sentimiento irresistible que los conducía al estado de identificación primaria con la Naturaleza. La consolación metafísica que nos deja, como ya he dicho, toda verdadera tragedia, el pensamiento de que la vida, en el fondo de las cosas, a despecho de la variabilidad de las apariencias, permanece poderosa y fecunda de alegría, este consuelo se manifiesta con una evidencia material, bajo la figura del coro de sátiros. (*El origen* 56)

Ahora bien, si la herida y la tragedia son una celebración de la vida, ¿por qué se trata de una herida, que siempre implica dolor, violencia física, ruptura o desgarro? Sucede que en Lispector siempre estamos en falta, pues de lo contrario, el deseo permanecería dormido, y lo que llama al deseo es una herida; es decir, se trata de una especie de círculo vicioso entre falta/herida y deseo.

No obstante, hay que tener en cuenta que en el mundo del trabajo productivo rechazado por Lispector, y por este pensamiento que ponemos a dialogar con ella, no se está alerta o se

³⁶ Recordemos que la manera de entender la tragedia en la obra de Lispector se relaciona a la vivencia de lo inevitable: la vida en sí misma, sin hechos. Asimismo, se refiere al dolor de la individualidad por abandonar las certezas y abandonarse a *ser* (lo cual se relaciona al amor, puesto que el amor sigue el flujo de lo que es).

dispersa cualquier tipo de atención en el deseo y en la herida. Éstos son escondidos, puesto que implican plétora, derroche, ruptura de un estado consciente, discontinuo. Por ello, Bataille señala que “lo que atrae el deseo (...) es la herida que expone la integridad de la carne, que es su ruptura, y que no mata, pero sí profana” (*The Unfinished* 29; mi traducción).

Es en este sentido que la atención cobra tanta importancia en *A Paixão Segundo G.H.*, pues se trata de exponerse a la vida sin trascenderla con lo bello o con cebos —como diría la protagonista de este texto. La trascendencia, entonces, es un escape del estado de alerta vital; por eso G.H le dice lo siguiente al “tú” a quien se dirige:

Pois como eu, tu quiseste transcender a vida, e assim a ultrapassaste. Mas agora eu não vou mais poder transcender, vou ter que saber, e irei sem ti, a quem eu quis pedir socorro. Reza por mim, minha mãe, pois não transcender é um sacrifício, e transcender era antigamente o meu esforço humano de salvação, havia uma utilidade imediata em transcender. Transcender é uma transgressão. Mas ficar dentro do que é, isso exige que eu não tenha medo! (54)

G.H. señala que siente miedo por permanecer “dentro do que é”, pues eso implica “saber”: encarar/atender lo que es; en otras palabras, la atención es la inmanencia en la vida. La cucaracha, entonces, es la que sustrae a G.H. del devaneo en la trascendencia que escapa de lo vivo. Y es que solamente el animal (insecto, en este caso) tiene la capacidad de estar siempre abierto o alerta continuamente: “A vigília da barata era vida vivendo, a minha própria vida vigilante se vivendo” (*A Paixão* 59).

Como se vio en los capítulos anteriores, el animal siempre está, por así decir, en el presente progresivo del verbo vivir porque no tiene conciencia de muerte: continuamente es. Cuando G.H. deviene cucaracha le sucede lo mismo, permanece abierta (herida) hacia la existencia:

E a mim — quem me quereria hoje? quem já ficara tão mudo quanto eu? quem, como eu, estava chamando o medo de amor? e querer, de amor? e precisar, de amor? Quem, como eu, sabia que nunca havia mudado de forma desde o tempo em que me haviam desenhado na pedra de uma caverna? e ao lado de um homem e de um cachorro. (62)

La narradora se pregunta quién la querría en ese día y quién estará tan mudo como ella porque, una líneas más arriba, señala que a la inmundada (la cucaracha) sólo la querría otra igual. Los iguales de G.H. son, entonces, los otros seres humanos; es en ese espacio donde va a ser querida y va a encontrar lo silencioso de su especie. Es en ese sentido que, en el último fragmento, hace referencia al mural que le deja pintado Janair, la silueta de la mujer está al lado de la del hombre; la figura del perro, por su parte, remite a la idiosincrasia humana y, por otro lado, connota que es parte de lo más básico de la vida. Se deduce, pues, que quien querría a G.H. sería otro ser humano y/u otro ser vivo.

La narradora apunta que esas figuras nunca han cambiado, es decir, fueron y son *continuamente*. En otras palabras, aunque los seres humanos intenten trascender la violenta fuerza de lo vivo a través del lenguaje, de la belleza, de la religión, etc., esa fuerza de lo vivo siempre va a estar y siempre estuvo, pues la vida se reproduce, viene del deseo.

Dicha violencia de lo vivo causa temor, por ello, al lado de la pregunta de quién estará tan mudo como G.H., están las preguntas que ponen en estrecha relación al miedo y al amor (“quem, como eu, estava chamando o medo de amor? e querer, de amor?”). Ocurre que, como se vio en otros capítulos, el amor está relacionado al hecho de simplemente ser y ello implica herir el estado discontinuo (y trascendente), lo cual produce miedo. A la sazón, el lenguaje está demás, puesto que denota una distancia con lo que solamente es (la narradora dice que está muda).

4.1 EL AMOR O LA INDIFERENCIA DE SÓLO-SER

Pero ¿de dónde vienen el deseo y la herida que produce? Quizás una forma de respuesta la da una voz del cuento “A Menor Mulher do Mundo”: “Deus sabe o que faz”. En el capítulo anterior ya se consideró este relato, pero en vistas de este otro tema, recordemos que Pequena Flor es la diminuta mujer que captura el explorador francés Marcel Pretre. La extrañeza de la mujercita causa diversas reacciones en el público que lee la noticia en los periódicos; nadie sabe explicarse cómo es posible que exista alguien tan altérico, y, como tal, la desean para sí mismos (unos para asustar a sus hermanos, otros para que les sirva en la casa, o, como el propio explorador, para investigarla), a la vez que les despierta sentimientos de miedo, nostalgia, ternura, horror, etc. Entre todas estas reacciones, está la de una anciana, y es la que cierra el relato:

Marcel Pretre teve vários momentos difíceis consigo mesmo. Mas pelo menos ocupou-se em tomar notas. Quem não tomou notas é que teve de se arranjar como pôde:

— Pois olhe — declarou de repente uma velha fechando o jornal com decisão —, pois olhe, eu só digo uma coisa: Deus sabe o que faz. (*A Imitação da Rosa* 114)

Vemos que, como se decía en el capítulo anterior, una de las reacciones del explorador es comprender a Pequena Flor —léase poseerla— a través de la observación científica, ésa es su manera de trascender (escapar) de la alteridad que le pone la vida delante de los ojos³⁷. A

³⁷ Un ejemplo de la condensación de la vida en Pequena Flor lo vemos en el siguiente fragmento: “Enquanto isso a própria coisa rara [Pequena Flor] tinha no coração algo mas raro ainda, assim como o segredo do próprio segredo: um filho mínimo”. Ese secreto sonríe por estar viva, lo cual perturba mucho al explorador: “Foi neste instante que o explorador (...) em vez de sentir curiosidade ou exaltação ou vitória ou espírito científico, o explorador sentiu

diferencia de él, y dado que no toma notas, la anciana tiene que arreglárselas como puede (“Quem não tomou notas é que teve de se arranjar como pôde”), es decir, abandonando cualquier tipo de deseo de propiedad, o de comprensión consciente de los secretos de la naturaleza. En otras palabras, la anciana *cree*³⁸.

Como se sabe, la creencia no necesariamente tiene que ver con lo racionalmente explicable; al contrario, suele relacionarse con (in)existencias subjetivas o culturales (como las divinidades, o los dogmas de fe católicos, por ejemplo). No obstante, la fuerza de la creencia es innegable y, en la obra de nuestra autora, viene precisamente de su no-explicación posible. Así, en *Um Sopro de Vida*, el Autor dice:

Ah, melancolia de ter sido criado. Antes tivesse eu permanecido na imanescência da natureza. Ah, sabedoria divina que me faz mover-me sem que eu saiba para que servem as pernas.

Será que Deus sabe que existe?

Acho que Deus não sabe que existe. Tenho quase a certeza de que não. E daí vem a sua veemente força. (129-30)

La sabiduría divina hace que las piernas del narrador se muevan sin que él sepa por qué, de lo que se deduce que tampoco se sabe por qué es creado (como implica la primera línea de la cita). Es decir, su existencia es tal porque, sin saber, obedece a alguna sabiduría divina. Pero el punto del fragmento en el que todo confluye es el de la ignorancia de la propia divinidad, es

mal-estar. É que a menor mulher do mundo estava rindo (...). Pequena Flor estava gozando a vida (...), estava tendo a inefável sensação de ainda não ter sido comida” (111-12).

³⁸ En este caso, la creencia está en el hacer divino; sin embargo, en otros casos de la obra de Lispector, la creencia no necesariamente está aliada a alguna religión, y sí a la fuerza de la vida. Así lo vemos, por ejemplo, en *A Hora da Estrela*, en cuya dedicatoria Rodrigo S.M. “(Na verdade Clarice Lispector)” se dedica a la sangre y dice que cree llorando.

decir, el no-saber de Dios, ya que es precisamente de ello que viene su fuerza y, por ende, la fuerza del narrador (lo existente). Se puede decir entonces que, de acuerdo a esta manera de ver, la creación y la fuerza divinas son indiferentes, no tienen ningún motivo o agenda: *son*. Es esa potencia que, en Lispector, hace de Dios un ser absolutamente necesitado, como se verá un poco más adelante.

Volviendo al cuento sobre Pequena Flor, no es casual que sea una anciana la que cierra el relato y la que crea en la sabiduría divina —o sea, en lo que es—, puesto que ella, igual que Dios, no tiene una agenda en el mundo: solamente es. La ancianidad se repite en varios relatos de Lispector; entre ellos también está “A Partida do Trem”, donde Angela Pralini es la joven protagonista que se sube a un tren para alejarse de su novio —quien sólo sabía pensar, dice la narradora. Se sienta frente a una anciana, Maria Rita, que se va después de haber visitado a su hija. La señora está muy arreglada y lleva muchas joyas, además sonríe todo el tiempo para mostrarse agradable y, quizás, encajar en su alrededor. Sin embargo, dice la narradora sobre ella:

Receava ter chegado a um ponto de não poder interromper-se. Manteve-se em severidade e tremor, fechou os lábios sobre os inúmeros dentes. Mas não podia enganar a ninguém: seu rosto tinha uma tal esperança que perturbava os olhos que a viam. Ela já não dependia de ninguém. (*Onde Estivestes de Noite* 26)

Y más adelante:

Dona Maria Rita era tão antiga que na casa da filha estavam habituados a ela como a um móvel velho. Ela não era novidade para ninguém (...). Só que não tinha nada para fazer (...)

no mundo. Senão viver como um gato, como um cachorro (...).

Não fazia nada, fazia só isso: ser velha. (30)

En este último fragmento, vemos que la anciana es comparada con un mueble viejo, con un gato y con un perro, pues estos elementos no tienen nada más que hacer que vivir/estar en el mundo. En el primer fragmento, vemos que esta cualidad hace de la anciana una persona que trastorna los ojos de quienes la ven, porque no puede interrumpirse (“não poder interromper-se”): como una cosa o un animal, es; es y no hace nada más que ser. Al no tener ningún compromiso con ninguna de las industrias o proyectos humanos, tampoco depende de nada, y esto le da la libertad continua (y violenta) que los demás temen y que ella misma intuye —en el primer fragmento la narradora dice que Maria Rita se mantiene a sí misma con severidad, y con *temor* a llegar al punto de ser ininterrumpidamente.

Asimismo, en *A Paixão*, Dios es presentado como un ser indiferente a los proyectos; ni siquiera tiene el objetivo u oficio de la Creación, sólo se ocupa en ser: “Ele está ininterrumpidamente ocupado em ser, assim como todas as coisas estão sendo, mas ele não impede que a gente se junte a Ele e, com Ele, fique ocupado em ser, numa intertroca tão fluida e constante — como a de viver” (96). Otro personaje que tiene estas características es Macabéa; recordemos que su presencia en el mundo es descrita como la de un cachorro. De ahí que su silencio interior sea ininterrumpido durante su vida y su muerte. Trayendo a cuenta lo visto en el capítulo anterior sobre el final de *A Hora da Estrela*, aquella sección en la que se decía que la muerte de Macabéa es el casi-casi doblar de las campanas de Rodrigo S.M., podríamos decir que el ser humano es el “casi” anterior a la muerte: siempre estamos casi muertos. Mientras que las campanas de la norestina muerta sí doblan (en silencio), las de su narrador están apunto de hacerlo; es decir, la vida es un estar a punto de ser ininterrumpidamente; así lo explica Rodrigo

S.M.: “As coisas são sempre vésperas e se ela [Macabéa] não morre agora está como nós na véspera de morrer” (105). En otras palabras, la muerte de la norestina da fe de su particular manera de habitar/ser en el mundo.

Ahora bien, los momentos epifánicos de los personajes de Lispector se producen con la visión de lo continuo/ininterrumpido. Si bien esta visión causa terror, el deseo latente produce la herida del estado discontinuo —estado que intenta trascender la fuerza de lo vivo. El éxtasis de G.H. es doloroso, pero está, a la vez, cargado de pasión y de amor:

Eu estava em pleno seio de uma indiferença que é quieta e alerta. E no seio de um indiferente amor, de um indiferente sono acordado, de uma dor indiferente. De um Deus que, se eu amava, não compreendia o que Ele queria de mim. Sei, Ele queria que eu fosse o seu igual, e que a Ele me igualasse por um amor de que eu não era capaz. (*A Paixão* 82)

Vemos que aquí el seno de la indiferencia es Dios. Allí, G.H. se encuentra alerta, lo que, como se dijo más arriba, implica que encara o permanece inmanente en la vida. Este Dios es amorosamente (es el seno “de um indiferente amor”) porque, paradójicamente, es indiferente: sólo es. En cuanto a la narradora, aunque Él desea que lo iguale, a ella le resulta imposible por su incapacidad de tal amor.

Y le resulta imposible porque, según la protagonista, la necesidad humana no es tan grande como la de Dios; señala que los seres humanos somos poco y, por tanto, necesitamos poco (97): “Se só sabemos muito pouco de Deus, é porque precisamos pouco: só temos Dele o que fatalmente nos basta, só temos de Deus o que cabe em nós” (96). La fatalidad humana está, entonces, en su poca carencia/necesidad de Dios.

Y, sin embargo, dicha carencia es el deseo que nos lleva a herir las seguridades humanas para necesitar más aún. Así lo explica G.H. “(A nostalgia não é do Deus que nos falta, é a nostalgia de nós mesmos que não somos bastante; sentimos falta de nossa grandeza impossível — minha atualidade inalcançável é o meu paraíso perdido)” (96). Esta cita es bastante reveladora con respecto al tema que se viene desarrollando, pues la narradora nos dice que la nostalgia, es decir la falta/herida, de la vida humana no es Dios precisamente, sino que se trata de la necesidad de la propia grandeza. Si la carencia es conmensurable a la grandeza, esta grandeza depende de que el tamaño de nuestra carencia sea suficiente; por eso G.H. desea ampliar tal carencia hasta lo imposible: la actualidad ininterrumpida (“sentimos falta de nossa grandeza impossível — minha atualidade inalcançável é o meu paraíso perdido”). En tal caso, lo perdido y buscado por la narrativa lispectoriana no es una unidad, organicidad o plenitud anterior como en la perspectiva antes descrita y ejemplificada por Lukács, Kundera o Paz (si bien estos últimos dos reconocen que la época moderna difícilmente podría conceder esa unidad), sino una carencia de todo ello, que define y paradójicamente engrandece al ser que la padece por definición.

Si bien la herida arde o sangra —por ponerlo de alguna forma— más intensamente en los instantes epifánicos, el deseo o carencia está en la cotidianidad y se la puede adivinar en los pequeños detalles que Clarice Lispector sabe traducir. En el relato de la mujer más pequeña del mundo, por ejemplo, la narradora cuenta que en otra de las casas donde se lee la noticia del descubrimiento de Pequena Flor,

junto a uma parede, deram-se ao trabalho alvoroçado de calcular com fita métrica os quarenta e cinco centímetros de Pequena Flor. E foi aí mesmo que, em delícia, se espantaram: ela era ainda menor *o que mais agudo da imaginação inventaria*. No coração de cada

membro da família nasceu, nostálgico, o desejo de ter para si aquela coisa miúda e *indomável*, aquela coisa salva de ser comida, aquela *fonte permanente de caridade*. (*A Imitação 110*; énfasis añadido)

Al hacerse conscientes de que pueda existir una mujer de cuarenta y cinco centímetros, la narradora señala que los miembros de la familia se asustan porque Pequeña Flor es más pequeña de lo que la más aguda imaginación inventara; es decir que la extrañeza de la mujercita abre a estas personas a un espacio que está más allá de sus posibilidades. No es casualidad, entonces, que luego de hablar de la imposibilidad de la imaginación, la narradora se refiera a la nostalgia que sienten los miembros de la familia del cuento, puesto que, tal como dice G.H. en el pasaje antes citado de la novela que ella protagoniza, parece ser que los seres humanos sienten nostalgia de su grandeza imposible y, entonces, desean ir más allá de sus límites, desean a Pequeña Flor: ella es, claramente, señalada como un ser intensamente vivo por ser indomable y simplemente existir (salvada de ser comida, dice). Por lo mismo es una fuente suscitadora de permanente caridad: fuente de deseo, de posibilidad de apertura de los límites.

A diferencia de los seres humanos, en Lispector, Dios³⁹ ya está abierto a la imposibilidad de los límites y, por lo mismo, está abierto a la existencia en sí: la usa porque la necesita. G.H. lo explica de la siguiente manera:

³⁹ Quizás sea preciso recalcar que la noción de Dios que manejan los textos de Lispector aparenta no obedecer necesariamente al imaginario judeocristiano (el *background* biográfico de la autora), sino que se desarrolla en estas obras como un misterio de lo vivo, un centro de la fuerza de la vida, un centro de la esfera múltiple de lo divino, etc. Para pensar esta noción lispectoriana conviene recurrir al concepto de divinidad que aporta Georges Bataille: “lo divino es la esencia de la continuidad”, y ésta se da “en la superación de los límites” (*El erotismo* 125), es decir, a través de la muerte. Pero Bataille destaca que “... estando la continuidad del ser en el origen de los seres, la muerte no la afecta; la continuidad del ser es independiente de ella. O incluso al contrario: *la muerte la manifiesta*” (26-27; énfasis del autor). La muerte la manifiesta, según él, porque en ella el ser se libera de sí, de su conciencia de ser un “yo” limitado/mortal.

(...) mas ele não impede que a gente se junte a Ele e, com Ele, fique ocupado em ser, numa intertroca tão fluida e constante — como a de viver. Ele, por exemplo, Ele nos usa totalmente porque não há nada em cada um de nós de que Ele, cuja necessidade é absolutamente infinita, não precise. Ele nos usa, e não impede que a gente faça uso Dele. (*A Paixão* 96)

Vemos, entonces, que la existencia de Dios es continua, fluida y, como tal, no tiene las fronteras que lo delimiten. El hecho de ser des-fronterizado lo hace tan necesitado que usa lo existente sin encontrarle límites.

Se podría decir que la carencia de Dios es tan intensa que la de los seres humanos se alimenta de ella:

E se pressentimos, é também porque nós nos sentimos inquietantemente usados por Deus, sentimos inquietantemente que estamos sendo usados com um prazer intenso e ininterrupto — aliás a nossa salvação por enquanto tem sido a de pelo menos sermos usados, não somos inúteis, somos intensamente aproveitados por Deus; corpo e alma e vida são para isso: para a intertroca e o êxtase de alguém. Inquietos, sentimos que estamos sendo usados a cada instante — mas isso acorda em nós o inquietante desejo de também usar. (*A Paixão* 97)

En este fragmento sucede algo parecido a lo que les sucede a los miembros de la familia que con la cinta métrica miden cuarenta y cinco centímetros para tener una idea del tamaño de Pequena Flor (en “A Menor Mulher do Mundo”). G.H. apunta que si tenemos el deseo de

alguien, de utilizarlo, es porque presentimos que alguien nos está utilizando y aprovechando ininterrumpidamente (“somos intensamente aprovechados por Deus; corpo e alma e vida são para isso: para a intertroca e o êxtase de alguém”), entonces, en ambos relatos, la carencia humana (la herida) se agranda en la medida que el deseo despierta y va des-limitando las propias fronteras. En el caso de la familia del cuento, se deslimita su imaginación de lo que es la vida, y en el caso de G.H., poco a poco y a lo largo de la novela, se deslimita su yo discontinuo.

En cuanto a la anciana del cuento “A Partida do Trem”, Maria Rita, aunque no es usada por su familia y está en la casa como un mueble, dado que está a punto de ser ininterrumpidamente, no tiene el amparo de la belleza, o los proyectos y por tanto está más abierta (hacia lo divino); de modo que, y siguiendo el razonamiento de G.H., Maria Rita está más dada a que Dios la utilice y, a su vez, a utilizar ella a Dios. Y es que, como señala la narradora de “A Partida”, la anciana no necesitaba hacer algo, ser era ya un hacer (“A Partida do Trem”, *Onde Estivestes* 31).

Con lo dicho, se puede deducir, entonces, que el deseo por el otro está siempre relacionado a un deseo por el Otro (ese otro absolutamente mayúsculo que absorbe toda otredad en estas narraciones). La intensidad de la carencia/herida viene de la premonición de la fuente, o de lo *anterior* —para traer a cuenta lo desarrollado en el capítulo precedente—; de modo que el deseo por el otro es la huella del Otro.

4.2 EL DESEO POR EL O/OTRO

Recordemos que en estos relatos la huella del Otro es semejante a una huella en el agua (Capítulo II), es decir, nunca encontramos un original: lo divino está siempre descentrado. Trasladando las palabras de Kristeva, podemos decir que “de ahora en adelante, sólo el deseo será testigo de ese latido ‘original’” (*Poderes de la perversión* 23). Sin duda, la escritura de Lispector es un testigo de dicho latido; su escritura está cargada de deseo y, por lo mismo, tiene la fuerza del “latido original”. El deseo de la escritura es el Otro: la escritura es la huella del Otro.

Para ajustar más esta idea, vayamos a *A Hora da Estrela*, donde Macabéa es la creación/escritura de Rodrigo S.M. y veamos, siguiendo el razonamiento hasta aquí desarrollado, que la norestina en cuanto personaje literario tendría que ser la huella del Otro. En efecto, el narrador dice que su escritura es una orden de Dios —léase un deseo de Dios: “Mas que ao escrever — que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-a. Esse vosso Deus que nos mandou inventar” (18). Si las palabras crean la cosa que no se tiene porque Dios nos ha ordenado inventar, entonces, el invento (la escritura) es una huella del deseo de Dios; en otros términos, la escritura se deja usar por Él, a la vez que lo usa puesto que su deseo proviene del primero. Este tráfico de utilización constituye el amor en la obra de nuestra autora.

Antes de reflexionar sobre ese tema (el amor), veamos un ejemplo en el que la carencia de Macabéa es tan amplia (ininterrumpida) como la vida/Dios; o quizás mejor referirnos a su carencia como lo hace Rodrigo S.M.: ella era crónica (75). Cuando Olímpico rompe su relación para estar con Glória, la compañera de trabajo de Macabéa, “(não senti despero, etc., etc.)”,

puesto que su vida incluso carece de tristeza: “E mesmo tristeza também era coisa de rico, era para quem podia” (75). Lo que entonces hace la norestina es un festejo por la vida (igual que Pequena Flor, quien sonríe por el simple hecho de no ser comida). Así, al día siguiente que Olímpico la deja, le surge la idea de darse una fiesta a sí misma, ya que nadie se la daba (y menos una fiesta de compromiso, como dice el narrador) se festejaría ella. La celebración consiste en comprarse un lápiz labial muy rojo, que se lo pone en el cuarto de baño de la oficina:

No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin Monroe. Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga-carne (pequena explosão). (*A Hora* 75-76)

Empecemos diciendo que el lápiz labial es una expresión del deseo de Macabéa: con el carmín desea salir de sus límites: literalmente, desborda sus delgados labios porque desea que sean tan bonitos como los Marylin Monroe. Y, sin embargo, y dado que es crónica, esto va mucho más allá, su boca no sólo tiene la intensidad del rojo del lápiz, sino que parece sangre: su deseo deviene herida. Macabéa queda expuesta a lo vivo, con la carne abierta.

Esta apertura se debe a que la norestina carece infinitamente. Rodrigo S.M. nos da muchos ejemplos de ello, y ya en tan sólo este pequeño fragmento del texto, existe mucha falta: carece de tristeza, carece de alguien que la quiera, carece de una imagen estandarizada de belleza y, por lo mismo, carece de presencia en la sociedad (es anónima, dice el narrador).

Esta carencia, no obstante, es un intercambio con y, a la vez, una huella de lo divino. En este sentido, la pobreza de Macabéa la vuelve un ser abierto a todo, incluso al destino, que es, en última instancia, la muerte: cuando va donde madama Carlota para que le lea su futuro, el narrador dice que la cartomante es el punto culminante de la vida de la noestina y que “pela primeira vez ia ter um destino” (94). Este destino (deslimitación total en la muerte) surge gracias a otro (o a la posibilidad de su existencia): surge en el momento en que la madama le dice que su novio volverá a pedirle matrimonio y, más adelante, cuando le dice que un extranjero se enamorará de ella. No es casualidad, entonces, que el deseo de Macabéa se torne voraz y salga de lo limitado —si tenemos poco es porque necesitamos poco, dice G.H. en *A Paixão* (97) y, sin duda, la noestina necesita crónicamente:

Macabéa nunca tinha tido coragem de ter esperança. Mas agora ouvia a madama como se ouvisse uma trombeta vinda dós céus —

enquanto suportava uma forte taquicardia. Madama tinha razão: Jesus enfim prestava atenção nela. Seus olhos estavam arregalados por uma súbita voracidade pelo futuro (explosão). (95)

Si en las vísperas de su muerte Macabéa tiene la atención de Jesús, se supone que el flujo de utilización o comunicación —en el sentido batailleano— con lo divino se intensifica, lo cual se corresponde con la voracidad del deseo de la noestina. La posible propuesta de matrimonio y la posibilidad de un extranjero que la quiera constituyen la vía para dicha utilización. Por ello, no es casual que el destino de la noestina esté en interrelación con lo divino y con el deseo (por un) humano: cuando está a punto de morir, tirada en la acera, Rodrigo S.M. dice:

Um gosto suave, arrepiante, gélido e agudo como no amor.
Seria esta a graça a que vós chamais de Deus? sim? Se iria a morrer, na morte passava de virgem a mulher (...). Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que era, ao menos intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher. (105)

En este pequeño fragmento encontramos tres elementos interconectados: Dios, muerte y primer llanto; todos están atravesados por un hilo común: la sexualidad. En el primer capítulo de esta investigación, se vio que el sexo tiene un lugar central en la obra de nuestra autora, en cuanto que es el punto de partida de la generación de la vida; asimismo, vimos que es el punto en el que dos seres se comunican —en el sentido batailleano— movidos por el deseo, es decir, su necesidad es una manera de abrirse a lo ininterrumpido. No obstante, es importante notar que el hecho de que la noestina sienta pasión (o sienta su esfuerzo por vivir, como dice el fragmento) no significa que deje de sólo-ser (crónica), al contrario, como indica el narrador en la cita, al pasar de la vida a la muerte deja de ser virgen —“Se iria a morrer, na morte passava de virgem a mulher”— puesto que intuye su destino (que siempre estuvo dado) y la “esencia” de sí misma: ser mujer. En otras palabras, sólo siendo lo que es (mujer) Macabéa ya es/tiene la posibilidad de ininterrumpirse (dejar de ser virgen, morir).

En este sentido, también es interesante recordar lo que dice Rodrigo S.M. sobre el órgano sexual de su personaje: “seu sexo era a única marca veemente de sua existência. Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo. (*A Hora da Estrela* 86-87). Como un cachorro, la noestina nada pide, sólo es, pero su sexo exige su deslimitación: necesita mucho

y, por tanto, se deslimita más hacia Dios, así es como se puede interpretar que, en esta cita, de una tumba nazca un girasol.

Para profundizar la interpretación de dicho girasol, traigamos las palabras de la narradora de *Água Viva*:

Vamos não morrer como desafio?

Não vou morrer, ouviu, Deus? (...) Porque é uma infâmia
nacer para morrer não se sabe quando nem onde. Vou ficar muito
alegre, ouviu? Como resposta, como insulto. Uma coisa eu
garanto: nós não somos culpados. (113)

El desafío a la muerte, entonces, es estar muy alegre, pues en la obra de nuestra autora —como vimos en el capítulo anterior— la alegría es lo ya dado, una anterioridad que llama al regreso, a la deslimitación: “la alegría hace desbordarse a la tierra en el exceso desenfrenado de la hierba” (Tagore 29). Es decir, la muerte no es una frontera que impida el tránsito hacia lo anterior (ininterrumpido). En la última línea de este fragmento, la narradora dice que nosotros no tenemos la culpa; se supone que se refiere a que la alegría no es culpa del ser humano, sino que es su reacción a la muerte; es obvio, entonces, que tampoco es su culpa morir: ambas (muerte y alegría) tienen una fuerza más grande, un deseo más amplio.

Si trasladamos esta visión a *A Hora*, resulta que no es casual que uno de los títulos que Rodrigo S.M., “(na verdade Clarice Lispector)”, le pone a esta novela sea “A culpa é minha”, pues el deseo anterior al de la norestina es el narrador, y el anterior al de éste es el de la autora. Macabéa no tiene la culpa de ser alegre, ni de morir: es una consecuencia de una carencia anterior a ella. Sin embargo, no podría afirmarse que, en este caso, se trate de una carencia mayor, ya que, como dice el narrador a lo largo de la obra, Macabéa nunca es aprehendida por él,

siempre es una otredad como, por tanto, lo es el deseo de ella también. En otras palabras, la escritura va más allá del autor; lo que explica que otro de sus títulos sea “Eu não posso fazer nada”.

Volviendo de manera más específica a la relación entre Dios, la muerte y lo anterior, también la encontramos en *A Paixão*, donde, igualmente, es el otro (y el sexo) el que atraviesa y conecta todos estos elementos: “Assassinato o mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítima nem algoz, mas ligação de ferocidade mutua” (54). El asesinato más profundo es, pues, la muerte de la existencia individual y discontinua, cuya consecuencia es el nacimiento a “um modo de relação” en el que se *da* existencia a otro ser a través del vínculo del deseo (la “ferocidade mutua”). Se trata de una especie de flujo de existencia sin fronteras, donde —y esto es muy importante— no ocurre ningún tipo posesión: sí una ampliación de lo que era cada existencia separada: un modo de serse, de tenerse abiertamente.

Ahora bien, la relación de este otro que da existencia a la narradora y que, a su vez, la recibe de ella es un modo de utilización (de amor); como se decía más arriba, en la obra de nuestra autora la utilización del otro es una huella del deseo del Otro. Vimos que Rodrigo S.M. inventa a Macabéa porque “[e]sse vosso Deus que nos mandou inventar” y, siguiendo la misma orden —por así decir—, G.H. inventa un “tú”, una pareja que la acompañe en su experiencia, que la ayude a comprenderla y que, finalmente, le *dé* una existencia abierta.

Este “tú”, entonces, es un hecho de escritura. En un primer plano, hace el papel del lenguaje en la vida: comprensividad del mundo⁴⁰. En un segundo plano, el “tú” está más

⁴⁰ Recordemos que G.H. decide escribir su vivencia con la cucaracha para humanizar la experiencia, es decir, para comprenderla; manera de ver la experiencia que nos recuerda el planteamiento de Heidegger en *Ser y tiempo*,

familiarizado, ya que es el compañero que le permite sostenerse para continuar viviendo pese a la continuidad de la experiencia, pero, a la vez, la lleva hacia la pasión (lo abierto): *le da existencia* en la pasión. De modo que, como sucede con Macabéa y Rodrigo S.M., la escritura (su deseo) irá más allá de lo que puede hacer la narradora: lo ininterrumpido se torna urgente:

Ah, falar comigo e contigo está sendo mudo. Falar com o Deus é o que de mais mudo existe. Falar com as coisas é mudo. Eu sei que isso te soa triste, e a mim também, pois ainda estou viciada pelo condimento da palavra. E é por isso que a mudez está me doendo como uma destituição. (103)

Vemos una vez más, entonces, que el otro (el “tu”, en este caso) es una vía para el Otro. G.H. señala que el mutismo al que está tendiendo el lenguaje con su compañero es doloroso, como una destitución, puesto que desprenderse de la palabra (está viciada por ella, dice) implica desprenderse de su estado discontinuo y propiamente humano (hablar con Dios es como hablar con las cosas); es decir, el diálogo con lo divino implica el abandono de los límites (vicios) humanos, entre ellos, la palabra.

Si, como decíamos más arriba, las palabras surgen a consecuencia del deseo de Dios y ello implica un tráfico en el que utilizamos el deseo divino y viceversa, ¿qué sucede cuando este mismo deseo se torna en silencio como en el caso de G.H.? El deseo humano se va cosificando —en la última cita, G.H. dice que hablar con las cosas es mudo—, lo mismo que sucede con lo animal (la cucaracha en este relato), pues, como se vio en otras secciones, el silencio del animal

respecto a que el humano *habita* en la casa del lenguaje; resultando en ese caso que el *Dasein* (el ser-ahí) precisa del lenguaje para poder-ser. Desde este punto de vista, al igual que para Lispector, para el filósofo “el lenguaje no es primordialmente un instrumento ni del pensamiento ni de la comunicación: es un existencial que posibilita el contacto y la construcción del mundo” (Navia 336).

corresponde a su ser sólo-existente, a su ininterrupción (que siempre es contraria al lenguaje o a la limitación del mismo).

4.3 EL LENGUAJE ANTILITERARIO

Por otro lado, dado que las palabras son la huella del deseo de Dios, al igual que los personajes, el lenguaje de los textos también va silenciándose/cosificándose/animalizándose o, mejor dicho, pretende hacerlo, pues —parafraseando a G.H.— las palabras se quedan sin poder nombrar la experiencia, pero sí alcanzan a estar en la zona de vibración (89). Asimismo, en consonancia con la existencia (de los personajes) que surge gracias al otro, también el lenguaje se germina allí, en un otro.

Empecemos, entonces, con la zona de vibración a la que asiste el lenguaje, y para entender mejor de qué se trata, partamos con lo que dice la narradora de *Água Viva*:

Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. (12)

La narradora señala que para representar la vibración última sólo puede usar sílabas ciegas; mirando cuidadosamente esa expresión (“sílabas cegas de sentido”), tenemos que imaginar sílabas que tienen como único sentido de orientación/dirección las sensaciones. Es decir, el lenguaje que se acerca a la zona de vibración tiene que tener, como dice la narradora, un sentido corpóreo.

Esto implica que, por ejemplo, en relatos como *A Hora da Estrela*, los personajes sean semiabstractos sólo por la fuerza de las circunstancias (*A Hora* 69), ya que, por lo demás, el

narrador afirma que sabe tanto de la verdad (de Macabéa) que se siente abismado (69): veamos la conversación entre Olímpico y Macabéa que le precede a dicha afirmación:

— (...). Escuta aqui: você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo?

— Não se bem o que sou, me acho um pouco... de quê?...

Quer dizer não sei bem quem eu sou.

— Mais você sabe que se chama Macabéa, pelo menos isso?

— É verdade. Mas não sei o que está dentro do meu nome.

(68)

El comentario del narrador es el siguiente:

(Mas e eu? e eu que estou contando esta história que nunca me aconteceu e nem a ninguém que eu conheça? fico abismado por saber tanto a verdade. Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar? ...). (69)

Macabéa señala que no sabe qué hay dentro de su nombre y el oficio doloroso de Rodrigo S.M. parece ser, entonces, asistir a lo que está dentro de “Macabéa”. Obviamente, nunca lo dice/nombra, sino que el narrador asiste a la zona de vibración: la sensación en su carne (y en la del lector) de la dolorosa pobreza de la norestina, la profunda injusticia social, por ejemplo; así como también, las sensaciones del enamoramiento, del placer de un día de ocio, etc. La escritura es, pues, jugar a la pelota sin pelota (*A hora* 16); el cuerpo siente y juega con el balón aunque no esté. En otros términos, el sentir del cuerpo se articula en la escritura, por eso se puede decir que la escritura es el cuerpo (Negrón, *De la animalidad* 249).

La zona de vibración, entonces, no está en el signo lingüístico, sino en otro espacio, en el secreto al que se acerca. Por lo mismo, es posible afirmar que, como señala Fitz, la visión realista de nuestra autora es “meretricious”, pues “the realist sign obscures its true status as a linguistic sign by generating the illusion that through it the reader can perceive ‘reality’ as it ‘really’ is” (26). Así, la narradora de *Água Viva* le pide a su lector (o al “tú” del texto) que capte la *outra coisa* de la que habla:

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso (...)

Sou-me.

Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim (...): seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo (...).

A transcendência dentro de mim é o “it” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. (35)

El “it”, entonces, es aquello que la palabra no puede decir, o que lo dice entrelíneas; es esa zona impersonal que está más allá del yo y, a la vez, es el yo/todo. Ahora bien, el “it” es lo que está entrelíneas en dos sentidos: en la escritura y en la vida —si es que estos dos espacios se pueden separar en la obra de Lispector. Está en el entrelíneas del mundo porque en la obra de la autora, la vida es un misterio; por eso, en el segundo párrafo citado habla de la ostra: un animal que simplemente es; no tiene pensamiento, subjetividad ni lenguaje accesibles: es/existe misteriosamente, indescifrable. Y en otra parte del mismo texto, la narradora señala que “nós

somos de soslaio” (84) y que presentimos el “it” como una sabiduría sin explicación: es “é como saber arrumar flores num jarro” (83).

En cuanto al entrelíneas u otra-cosa de la escritura, se ve que en el fragmento citado se apela al lector (o al “tú”), se le pide que comprenda lo que no tiene lenguaje. Otro ejemplo parecido en la misma obra lo vemos cuando la narradora dice que “Este é a palavra de quem não pode” (40). Se ve, entonces, que la palabra está en constante batalla, ya que, por un lado, no puede contener o tocar la sabiduría de arreglar un jarrón y, por otro lado, sí la bordea e incluso, por bordearla (asiste a la zona de vibración), es una palabra corpórea: una escritura que experimenta/vive, una palabra que late articulando lo que “realmente es”.

Es, pues, una escritura “it”. Dice: “Esta palavra a ti é promíscua? Gostaria que não fosse (...). Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou” (*Água Viva* 40). Bordea su anonimato, lo experimenta/escribe, pero a la vez, lo mantiene como tal, lo mantiene en secreto: la escritura es, así, como la ostra: es un secreto que está ahí, late silencioso, delicado y que se es.

Este tipo de escritura (corpórea) va a contrapelo de los signos de la esfera de la actividad, en el sentido en que ya se comentó esta noción, pues *regresa* a lo que la cultura expulsa de lo civilizado (la violencia de la muerte, la sangre, el cuerpo materno, el sexo, etc.). Como explica Kristeva, “podemos mantener abiertos los ojos [al deseo/fascinación materna] a condición de que nos reconozcamos siempre alterados por lo simbólico: por el lenguaje” (*Poderes* 110). En otros términos, el lenguaje, o la entrada al mundo simbólico, actúa como una especie de ley de impunidad que “a partir de los elementos discretos, encadena un orden, precisamente reprimiendo esta autoridad materna y la topografía corporal que las acercan” (*Poderes* 97).

Bajo este contexto, y como se vio en el capítulo anterior, los textos de la autora intentan *regresar* a dicha topografía corporal silenciando el lenguaje. Así, G.H. señala, por ejemplo, que su diálogo se va haciendo cada vez más mudo, que hablar con Dios es mudo y que hablar con las cosas también lo es (103). En otras palabras, como se apuntó más arriba, el lenguaje pretende ir cosificándose/silenciándose/animalizándose. Y es que los textos de Lispector no son sólo relatos, si nos atenemos a la concepción de ella, son la vida primaria que respira, respira, respira (*A Hora* 12).

El “método” para dicha pretensión es lo que la autora llama antiliteratura. La explicación aparece en el relato “O Relatório da Coisa”, donde dice: “Não vou falar sobre relógios. Mas sobre um determinado relógio. O meu jogo é aberto: digo logo o que tenho a dizer e sem literatura. Este relatório é a antiliteratura da coisa” (*Onde Estivestes* 75). Este reloj es especial para el narrador porque dice que el tiempo que marca es el de una cosa: “sempre imutável”. Ocurre que la antiliteratura de la cosa no se preocupa por la funcionalidad de un objeto —el reloj sirve para marcar las horas y el relato hace caso omiso de ello—, sino que se acerca al ser de cada cosa, a su secreto, a su silencio: pretende ver la cosa en sí misma.

Ahora bien, la antiliteratura se explica usando como ejemplo a la cosa porque ésta simplemente es, y la antiliteratura también debe, simplemente, ser. Por eso, dicha antiliteratura permite sólo transmisión: “Sveglia [o relógio] não admite conto ou romance o que quer que seja. Permite apenas transmissão. Mal admite que eu chame isto relatório. Chamo de relatório do mistério” (*Onde Estivestes* 80). Esta descripción del misterio establece una relación entre quien describe y la cosa; así, la antiliteratura toma la neutralidad del objeto y, describiendo su misterio, deja que la “cosidad” sea transmitida al sujeto, es decir, se está en la zona de vibración.

Entonces, quien escribe se carga a sí mismo(a) de cosa y, con la palabra, le devuelve a la cosa su ser milagroso: “hay, en efecto, algo de la cosa en el corazón de la palabra, pero eso no define una suerte de ‘sobrehablar’: más bien un no-hablar de las palabras mismas, siempre inmóvil en ellas incluso en la palabra hablada” (Nancy, *Un pensamiento finito* 156).

La antiliteratura, entonces, arma un relato con un sujeto relator que requiere “el esfuerzo de sólo ser, sin inventar, adornar o acompañar lo que somos con lo que no somos. Escribir sin literatura es escribir el objeto en sí” (Velásquez 27); es indagar o *acontecerse* del “gran misterio”, sin pasarlo al raciocinio, con el fin de no dañar el centro de la zona de vibración. Así lo afirma también Rodrigo S.M., cuando se refiere al hecho de escribir sobre Macabéa:

Será que eu enriqueceria este relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus-dará. Eu que também não mancharia por nada deste mundo com palavras brilhantes e falsas uma vida parca como a da datilógrafa. (*A Hora* 42)

Vemos que Rodrigo S.M. no quiere términos brillantes o rebuscados para hablar de la vida de Macabéa, y es que si los usara no se trataría de una transmisión o un acercamiento a la zona de vibración, sino, al contrario, sería un alejamiento del anonimato de la norestina —anonimato no sólo social, sino también espiritual, en cuanto que existe como una plantita o un cachorro: vive en una profunda meditación, dice el narrador. Por la misma razón, Rodrigo S.M. continúa la cita anterior señalando que su relato es desapercibido, es un gesto como cualquier otro realizado durante el día:

Durante o dia eu faço, como todos, gestos despercebidos por mim mesmo. Pois um dos gestos mais despercebido é esta história de que não tenho culpa e que sai como sair. (*A Hora* 42)

En este contexto, las palabras *regresan* a su estado originario, por así decir; como anota Nogueira, la autora “situa as palavras em um estado natural, inocente ou transparente— se conectam com a natureza” (3). En otros términos, se puede decir que las palabras profundizan en sí mismas; cada palabra significa profundamente lo que significa —valga la redundancia. Veamos un ejemplo en *A Paixão*, cuando G.H. está recordando a un enamorado que está uniendo los hilos eléctricos para reparar una toma de luz:

— Ah, lembrei-me de ti, que é o mas antigo na minha memória. Revejo-te unindo os fios elétricos para consertar a tomada de luz, cuidando do pólo positivo e negativo, e tratando as coisas com delicadeza.

Eu não sabia que aprendi tanto contigo. Que aprendi contigo? Aprendi a olhar uma pessoa trançando fios elétricos. (99-100)

Cuando G.H. se pregunta qué aprendió de su enamorado, el lenguaje de su respuesta se ajusta exactamente a lo que vio y vivió: estaba aprendiendo a mirar a una persona trenzando hilos eléctricos. Ocurre que “la afirmación se afirma, ajustándose exactamente a sí misma (...) puesto que no [dice] nada más” (Foucault 9). Esta afirmación es tan “cosa” como el reloj Sveglia, pues sólo es (sin proyectos, ni pretensiones).

Ahora bien, la afirmación se torna en una revelación, puesto que asiste a la zona de vibración descubriendo lo que es. Al respecto, tomemos otro ejemplo de *A Paixão*, cuando G.H.

le dice a su interlocutor lo que ya le había dicho antes, “te amo”, pero esta vez (en la escritura), lo hace ajustándose exactamente a lo que comprende por dicha frase: “Vou te dizer que eu te amo. Sei que te disse isso antes, e que também era verdade quando te disse, mas é que só agora estou realmente dizendo” (76). Asistir a la zona de vibración del amor y de la propia frase quiere decir, entonces, ir a la raíz de las palabras, desde una comprensión neutra.

En *A Hora da Estrela*, Rodrigo S.M. también desea que sus palabras se desnuden, hasta ser una repetición de su propia verdad: “A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela” (20-21).

Este tener “que ser apenas ela” de la palabra implica que el lenguaje es sólo lenguaje —“a palavra é fruto da palavra” (20), destaca el narrador—, es decir, no es Macabéa, no es su voz, no es su salvación. La pobreza del lenguaje es la que busca nombrar la pobreza de la realidad social de la norestina; a su vez, busca nombrar la desnudez de su interioridad (sólo-es). Así, pues, el lenguaje no es artísticamente vano: una vez más, nombra lo que es, existe como una cosa.

Para desvelar a Macabéa, o para llegar a la revelación que tiene G.H. cuando escribe “te amo” es preciso que el lenguaje vaya despojándose a sí mismo, hasta encontrar (o acercarse a) lo que en estas instancias metaliterarias de la narrativa de Lispector sería un sentido básico/inmanente. Veamos cómo sucede esto en la estructura de las frases; tomemos, para ello, la explicación que hace G.H., aunque con respecto a la escultura: “auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e por sua vez dado de volta aos objetos” (*A Paixão* 19). Entonces, como la escultura, la antiliteratura pretende auscultar las palabras y frases, devolviéndoles lo que supone yace en ellas, a medida que ellas, a su vez, le dan algo a G.H. Tal

como desgastando la materia hace que salga la escultura inmanente, desgastando las palabras encuentra el significado inmanente: “Um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes di que se chama amor. Um passo antes da minha vida —” (20). Aquí, cada frase entre comas es un nivel de deslustre, de manera que la narradora se acerca cada vez más a lo que está inmanente: la frase después del punto seguido, que puede entenderse como un regreso a lo anterior —en el sentido estudiado en el segundo capítulo— de la palabra y de la vida.

Se podría decir, entonces, que la estructura de la escritura de Lispector es performativa. Así, una de las características de la estructura de *A Paixão*, por ejemplo, es que el final de cada capítulo se repite al inicio del siguiente, *remachando* una continuidad en su experiencia. Este aspecto es una “costra” que nace de dicha experiencia (herida) con la cucaracha, pues la obra busca lanzarse hacia lo ilimitado y continuo, Dios, quien no tiene principio ni fin. Para la narradora, Él es impreciso como, en otro orden, lo es el inicio de cada capítulo, que no tiene numeración (precisión). Usando las palabras de de Certeau y recordando que en Lispector la escritura es un deseo de Dios, se puede decir, pues, que “el Otro que organiza al texto no está fuera del texto” (26).

Siguiendo con la repetición del final en cada comienzo, ello nos remite al final de la obra, en el que el lenguaje va a quedar abandonado, errando. Ocurre que lo que se vive en cada capítulo es, cada uno, un “movimiento infinito que siempre recomienza, pero el recomienzo es a veces profundidad errante de lo que no cesa” (Blanchot *El diálogo* 308). En otras palabras, estas repeticiones son caídas en espiral (una espiral infinita) hacia lo ilimitado. Al final de la novela, estas caídas no cesan, pues, aunque no haya un capítulo treinta y cuatro, el lenguaje se queda buscando, se hace una “profundidad errante” que siempre busca.

Esto nos lleva a lo inconcluso de *A Paixão*, que no está terminada con una palabra final, sino con puntos suspensivos, puesto que una palabra final supondría terminar la búsqueda o traicionar a la zona de vibración: nombrar a Dios. Y nombrarlo llevaría a G.H. a un desenlace que carga consigo una verdad definitiva, y lo ilimitado/Dios no lo es. Como tampoco lo es el amor, que —como se vio en el capítulo anterior— es sinónimo de lo vivo (lo divino). Así como esta novela, también *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* termina sin un desenlace: “Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte:” (182). Los dos puntos finales sugieren una continuación que ya no está en la obra, porque la vida y el amor (buscados por los protagonistas, Lóri y Ulisses) son búsquedas infinitas, como lo son la de G.H., de Rodrigo S.M. y la de la narradora de *Água Viva*.

Por otro lado, los inicios de *Uma Aprendizagem* y de *A Paixão* también son la continuación de algo. La primera empieza así: “ , estando tão ocupada, viera das compras (...)”; la segunda así: “- - - - estou procurando (...)”. La coma y los guiones (que en algunas ediciones aparecen como puntos suspensivos), respectivamente, indican que ambas escrituras continúan una existencia, una cotidianidad que siempre está buscando, deseando —pues, en las obras de Lispector, ésa es la vida: una búsqueda continua.

Estos inicios y finales también pueden ser explicados con las palabras de G.H., quien se reclama el hecho de no ser “capaz de perceber as coisas se encaminhando; todas as vezes que elas chegavam a um ápice, me parecia com surpresa um rompimento, explosão dos instantes, com data, e não a continuação de uma interrupção” (17). La vida, la escritura, son la continuación infinita de interrupciones infinitas. Estas interrupciones son, por lo demás, los intersticios o fisuras por los que se mira las “coisas se encaminhando” como si estuvieran detenidas; son, pues, la zona de vibración de los instantes.

Así como G.H. se acusa de no ser capaz de percibir las cosas en movimiento, Rodrigo S.M., en *A Hora*, presiente que el final de su historia puede ser muy malo al referirse a uno de los títulos de su texto, un título que aparece cercado/limitado por un punto seguido y un punto aparte:

História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos — a começar por um dos títulos, “Quanto ao futuro”, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final. Não se trata de um capricho meu — no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado. (Mal e mal vislumbro o final que, se minha pobreza permitir, quero que seja grandioso). (11-12)

Aunque desea que el final de su historia sea grandioso, el final de Macabéa es “cotidiano”; como se vio en el capítulo anterior, muere atropellada y, a la vez, el texto señala que es época de lluvia y del nacimiento de las fresas, es decir, la vida y la muerte conviven. En otros términos, la muerte de la norestina es parte de la continuidad de la vida. En lo que se refiere al título “Quanto ao futuro”, los puntos que lo rodean son una performatividad de dicha continuidad; o sea, el futuro al que se refiere la frase es la continuación de algo y, a la vez, es lo que le precede a otra cosa.

En *Água Viva*, por otra parte, la escritura también performa la continuidad de la vida. Para verlo, recordemos el epígrafe de la novela y lo dicho al respecto en el capítulo precedente:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura —o objeto— que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do

*espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna
existência.*

—Michel Seuphor

La forma visual de la estructura de esta obra —cuadros, uno debajo del otro— busca conseguir lo señalado en el epígrafe: una pintura libre de la dependencia de la figura y que no ilustra cosa alguna, ni tampoco cuenta una historia. Cada párrafo es como una pequeña forma que se sostiene sin necesidad de un contexto, aunque todas forman parte de una “pintura” mayor.

Ahora bien, en el epígrafe se apunta que la pintura deseada tiene la razón del sueño y que cada trazo se torna en existencia —léase experiencia—, es decir, volviendo a Agamben, la escritura *sucede* a medida que nace, y su nacimiento trae consigo la instauración de la vivencia. De este modo, el lenguaje se deja ir al encuentro con lo nuevo, a la vez que lo crea o instaura:

Sim, esta é a vida vista pela vida. Mas de repente esqueço o
como captar o que acontece, não sei captar o que existe senão
vivendo aqui cada coisa que surgir e não importa o que: estou
quase livre de meus erros. Deixo o cavalo livre correr feroso. Eu,
que trote nervosa e só a realidade me delimita. (21)

En este fragmento, casi literalmente, dice que la escritura es la vida-experiencia de ir creando y mirando lo que sale al escribir, un caballo que la narradora deja que trote solo. Por otro lado, en este tipo de vivencia performativa, la narradora habla de la “llamada” hacia una otredad, y la llamada se *realiza* en el texto, es decir, escribe una cosa y eso está sucediendo en y por el lenguaje. Esto se explica con el siguiente fragmento:

Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta. É o chamado. (62)

“Es el llamado” se refiere al tema del que habla ahí mismo, los animales, y también se refiere a lo que le está *sucediendo* en la experiencia *en* el lenguaje: dice es el llamado y se va, cae, hacia lo que sucede en el siguiente párrafo:

Esse ar solto, esse vento que me bate na alma da cara deixando-a ansiada numa imitação de um angustiante êxtase cada vez novo, novamente e sempre, cada vez o mergulho em alguma coisa sem fundo onde caio sempre caindo sem parar até morrer e adquirir enfim silêncio. Oh vento siroco, eu não te perdôo a morte, tu que me trazes uma lembrança machucada de coisas vividas que, ai de mim, sempre se repetem. A coisa vivida me espanta assim como me espanta o futuro. Este, como o já passado, é intangível, mera suposição. (62)

Aquí, pasado, presente y futuro son una continuidad y, a la vez, son intangibles, pues son instantes. Para usar la lógica de Rodrigo S.M., cada instante es una pequeña muerte y un pequeño nacimiento, ambos tan imperceptibles que parecen sólo una suposición. Así, se puede decir que la estructura de este texto es la que se acaba de citar: hay descensos y ascensos del instante, cada vez que se entra en uno (un párrafo) se da una pequeña muerte de la narradora y su yo individual se despersonaliza: se hace un él y un ella a la vez; o se hace animal; se hace cosa (un espejo, un ropero, una iglesia, una flor, etc.).

Siguiendo con el tema de la estructura y recordando que la antiliteratura se trata de una “transmisión”, la estructura del texto debería, ser, también, una transmisión. Así lo vemos en *A Paixão*, donde la estructura de la obra brota obediente a la experiencia de la narradora:

(...) já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem do meu pavor de ficar indelimitada — então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma.

Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido. Qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém. (11)

Recordemos que G.H. empieza a escribir su experiencia con la cucaracha con el fin de darle forma al silencio indefinido, para, así, comprenderlo o vivirlo (como ser humano, con límites). Pero, como vemos en este fragmento, paradójicamente, se recomienda a sí misma tener el valor de escribir sin forma, pues una forma sería darle un estilo, una capa de “belleza” a su escritura. De acuerdo a lo visto en el relato “O Relatório da Coisa”, el estilo no engendra una escritura original, pues no es transmisión, no es Sveglia. Entonces, si decide escribir, G.H. afirma que debe hacerlo dejando que la forma sea natural, como la costra que se forma por la herida del silencio, vivido el día anterior. Debe escribir tal como señala la propia autora con respecto a la frase: “no se hace una frase. La frase nace” (citado por Maura, *Anthropos* 40); de la misma manera, entonces, la forma de la obra no se hace (estilo), sino que debe nacer (antiliteratura). De

este modo es como, también, nace el “tú” de este relato, recordemos que él es como una mano que *brot*a de la necesidad de las palabras.

Vayamos más a fondo con el tema de la escritura sin estilo, que está explícitamente desarrollado en el relato sobre el reloj Sveglia:

Água, apesar de ser molhada por excelência, é. Escrever é.

Mas estilo não é. Ter seios é. O órgão masculino é demais.

Bondade não é. Mas a não-bondade, o dar-se, é. Bondade não é o oposto da maldade. (*Onde Estivestes* 81-82)

El narrador señala que aunque el agua es mojada, *por excelencia*, es Sveglia. Sucede que, como se vio en el capítulo anterior, en la obra de Lispector lo acuático es una emanación de lo *anterior*, es decir, está en el eje paradigmático de la fuerza vital y del nacimiento: la sexualidad. Se puede decir, entonces, que no hay nada más innegablemente presente (y sin adornos, sin cebos, sin capas superficiales) que la fuerza vital. Dicha fuerza es generada en la sexualidad, representada, en este fragmento, por los senos y el órgano masculino; en otras palabras, los senos y el órgano masculino *son* (“Sveglia demais”).

En cuanto a la bondad, el narrador señala que no es⁴¹; sin embargo, *es* cuando se refiere a darse (lo que aclara entre comas). En el capítulo anterior se señaló con Nancy que el darse en la obra de nuestra autora es un estar expuesto y que es, precisamente, en esta exposición/apertura

⁴¹ En la obra de nuestra autora, la bondad aparece como una capa superficial de belleza, resignificando, de esta forma, los conceptos de bien y mal. Por ejemplo, en *Perto do Coração Selvagem*, la protagonista reflexiona acerca de la bondad y dice:

(...) a bondade me dá ânsias de vomitar. A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta. (15).

Mientras que la bondad es tibia, es un *pedazo* de carne cercana a la putrefacción, la maldad es como un animal, o es una carne viva e infinita (violenta, sin condimentos). Y es que el mal no niega al animal, al deseo, en tanto que la bondad sí.

del yo que las cosas y los seres cobran sentido. Bajo este contexto, podemos comprender por qué en el fragmento citado, el narrador apunta que la bondad no es el antónimo de maldad. A la sazón, los senos y el órgano masculino son bondad, pues se exponen al otro ser humano para des-limitar el estado de discontinuidad.

Ahora bien, el darse sucede, entre otras cosas, en el arte. Así, en *A Hora da Estrela*, Olímpico busca tener poder, reconocimiento social y político, es decir, le gusta tener, en oposición a la existencia carente (social y espiritual) de Macabéa. Y, sin embargo, él también experimenta la vivencia de lo simple, lo que solamente es, al hacer esculturas de santos:

No Nordeste tinha juntado salários e salários para arrancar um canino perfeito e trocá-lo por um dente de ouro faiscante. Este dente lhe dava posição na vida (...). Olímpico não tinha vergonha, era o que se chamava no Nordeste de “cabra safado”. Mas não sabia que era um artista: nas horas de folga esculpia figuras de santo e eram tão bonitas que ele não as vendia. Todos os detalhes ele punha e, sem faltar ao respeito, esculpia tudo do Menino Jesus. Ele achava que o que é, é mesmo, e Cristo tinha sido além de santo um homem como ele, embora sem dente de ouro. (55)

Las estatuas de santos que esculpe Olímpico son, como el arte en general, inútiles para la esfera de la actividad; por eso, él no busca ganancias económicas con ellas, sino que las deja solamente-ser para él. De la misma forma, Olímpico también solamente es, pues el narrador dice que, aunque no lo sabía de sí mismo, su personaje era arista.

En otro orden, quizás este no-saber es lo que lleva al joven a esculpir “lo que es” sin ningún tipo de moral, sentimentalismo o adorno, y es que el deseo de hacer arte no surge de tales

motivos: es sólo una entrega, un estar expuesto. Por lo mismo, lo que surge de dicho deseo, o sea las esculturas, tampoco tiene ningún tipo de moral, y sólo-es: esculpe “tudo do Menino Jesus”, de modo que esta estatuilla también tiene un órgano sexual: es, y es como cualquier ser humano.

4.4 LAS (IM)POSIBILIDADES DEL LENGUAJE QUE BROTA POR OTRO

Al inicio de este capítulo, se afirmó que así como la existencia de los personajes se debe a otro (o cobra sentido por otro), el lenguaje también emerge por un otro. Uno de los ejemplos más claros a este respecto es el “tú” que inventa G.H. para poder humanizar/hablar de su experiencia con la cucaracha. Antes de esta invención, dice, abría y cerraba la boca para pedir socorro contra su primera deshumanización, pero no podía articular ninguna palabra hasta que inventa a su mano compañera:

(...) e eu abria e fechava a boca em tortura para pedir socorro, pois então ainda não me havia ocorrido inventar esta mão que agora inventei para segurar a minha. No meu medo de ontem eu estava sozinha, e queria pedir socorro contra a minha primeira desumanização. (*A Paixão* 48)

G.H. puede salir de esta deshumanización en cuanto empieza a escribir, es decir, en cuanto su experiencia es vaciada en el lenguaje, a la vez que, así, la experiencia se humaniza y cobra sentido. Por ello, se puede decir que la vivencia de G.H. se da en y por el lenguaje. Y ese lenguaje nace cuando tiene como eje a un otro.

Ahora bien, el otro, las cosas y/o Dios hacen la experiencia pero, a su vez, tienen un secreto inalcanzable e innombrable. De este modo, aunque G.H. viva a Dios en un insecto y haga de este último algo suyo (al comérselo), Él permanece oculto en su propio secreto y, por lo mismo, no puede ser nombrado. Por ello, G.H. afirma “não sei o que chamo de Deus, mas assim pode ser chamado” (96), ya que ningún nombre alcanzaría para contenerlo.

En este sentido, la búsqueda de G.H., que es una búsqueda escritural del Otro, persigue el secreto de lo vivo/Dios. Su búsqueda termina en la muerte, pero, a la vez, abre o proyecta el lenguaje hacia lo infinito (Su nombre). De modo que, parafraseando a Blanchot, el límite del lenguaje viene a ser su propia falta; si le falta Dios, entonces, Él es su límite; de manera que el lenguaje busca incansablemente y abre la posibilidad de lo imposible.

Asimismo, si G.H. des-limita el lenguaje a medida que ella hace lo mismo consigo, la narradora también deberá perder su nombre: “Amor é quando não se dá nome à identidade das coisas? (57). Tener una identidad es estar determinada por algo; pero ella ha empezado a amar el abismo de que está hecha (72), entonces, ha empezado a perderse en sí misma o en su abismo, que es ilimitado. “G.H” son las iniciales del nombre por el que las personas la determinan, la constituyen. Y, sin embargo, el abandono del mundo implica des-limitar dicha constitución, el nombre. Por otro lado, al des-limitar su nombre, lo integra al todo del alfabeto: pasa de ser ...F.G.H.I.J... a ser ...F.G.H.I.J..., lo cual implica ser todo, ya que el alfabeto contiene la posibilidad de nombrarlo todo, incluso a Dios. En otras palabras, las iniciales del nombre de G.H. también son parte del nombre de Él o de Sus iniciales. Así, G.H. dice:

Toda a parte mais intangível de minha alma e que não me pertence — é aquela que toca na minha fronteira com o que já não é eu, e à qual me dou. Toda a minha ânsia tem sido esta proximidade inultrapassável e excessivamente próxima. Sou mais aquilo que em mim não é. (*A Paixão* 79-80)

La frontera de G.H. es lo que no está en ella y, sin embargo, es ella. Su ser es la posibilidad de lo “mais intangível de [sua] alma” y, se da, o se lanza, hacia lo que es su

posibilidad. La imposibilidad —lo que no es un poder-ser—, entonces, es algo que yace cerca de la punta de nuestros dedos y que nos obliga a estar, siempre, estirando las manos.

Lo mismo ocurre con el arte, la escritura, ya que persigue una imposibilidad que está en su extremo o en su orilla: “minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão” (*Água Viva* 11); de otra manera, podemos decir que la palabra de la narradora de *Água Viva* está siempre extendiéndose hacia su “verdadeira palavra”, que, paradójicamente, está en ella, es su cuarta dimensión. Esta idea la vemos, entonces, en la escritura, en la música, en la pintura y en la vivencia del arte en general:

Para além da orelha existe um som, à extremidade do olhar um aspecto, às pontas dos dedos um objeto — é para lá que eu vou

À ponta do lápis o traço (...). Na ponta dos pés o salto. Parece a história de alguém que foi e não voltou — é para lá que eu vou (...). Na ponta da palavra está a palavra. (...). À beira de eu estou mim. É para mim que eu vou. (...) . Depois de morta engrandecerei e me espalharei, e alguém dirá com amor meu nome. (...). À extremidade de mim estou eu. (...) Eu estou à beira de meu corpo. E feneço lentamente. Que estou eu a dizer? Estou dizendo amor. E à beira do amor estamos nós. (Lispector “É para lá que eu Vou”, *Onde Estivestes da Noite* 99-100)

Es decir, la palabra va hacia aquello que está proyectando, pero que es imposible porque no es un poder-ser. Todo contiene una secreta imposibilidad, deseada y que, como se ve en este fragmento, se alcanza después de la muerte; la muerte que agranda y esparce: la muerte que realiza lo imposible. La literatura (el arte) contiene dicho imposible en sí misma, pues el lápiz,

aunque todavía no es un trazo imposible, en la punta lo contiene. Por ello, es posible percibir (no racionalmente) el silencio en las palabras de Lispector; la palabra no es el silencio, pero lo contiene, está en la punta. Sólo si la palabra muere, se agranda, se esparce, se hace silencio. Y este silencio se torna en una ofrenda, pues, como se dijo en el segundo capítulo, “lo que ocurre en el límite es la ofrenda” (Nancy *Un pensamiento* 146). Un ejemplo práctico de ello es el amor corporal, o el hecho de comerse a un bicho (en *A Paixão*), ya que el cuerpo revela aquello infinito adonde las palabras se esfuerzan por llegar y, sobrepasando el lenguaje, el cuerpo (del insecto o del otro) ya *es* la vida que se busca/desea con la palabra. Por tanto, se puede decir que el cuerpo es el *acto* de la palabra.

Así como lo imposible de una persona está en sus límites, Joana explica que ocurre lo mismo con la música; en *Perto do Coração*, la protagonista piensa: “A música também. Por que não tocava sozinha todas as músicas que existiam? —ela olhava o piano aberto— as músicas lá estavam contidas” (36-37). Todo está contenido en los bordes del instrumento y, también, en el borde de los dedos que están por tocarlo. El arte es posibilidad del ser humano y, a la vez, el ser humano es la posibilidad del arte.

Otro ejemplo del arte, específicamente la escritura, que contiene lo imposible lo vemos en *Um Sopro de Vida*, donde Ângela, que es la escritura del Autor, está determinada por éste, pero, a la vez, se expande y viene a ser algo así como la posibilidad de poder-ser/nombrar lo que busca el Autor:

Ângela .- Ah como eu gostaria de uma vida lânguida.

Eu sou uma das intérpretes de Deus.

Autor.- Quando Ângela pensa em Deus, será que ela se refere a Deus ou a mim?

Ângela.- Quem faz minha vida? Sinto que alguém me manda em mim e me destina. Como se alguém me criasse. Mas também sou livre e não obedeco ordens. (125)

La voz del autor permite ver, claramente, que la escritura como creación es una manera de interpretar a Dios y, por tanto, una manera de buscarlo. Ahora bien, esta escritura (Ângela) obedece al autor, pues ella *es* por alguien que la determina; sin embargo dicha escritura es también muy poderosa, puesto que tiene la libertad de romper con el Autor y seguirse a sí misma: ser escritura pura, búsqueda pura: deseo puro. Y es que la libertad nace del deseo por lo ilimitado y, así, conduce a lo no-conocido. Es por ello, entonces, que la palabra tiende a tornarse en algo deslumbrador, tanto que se hace Dios-palabra:

Eu inventei Deus — e não acredito n'Ele. É como se eu escrevesse um poema sobre o nada e me visse de repente encarando frente a frente o próprio nada. Deus é uma palavra? Se for estou cheio dele: milhares de palavras metidas dentro de um jarro fechado e que às vezes eu abro — e me deslumbro. Deus-palavra é deslumbrador. (*Um Sopro* 126)

Siguiendo con la importancia del otro en la vida del lenguaje, en el caso de *A Hora da Estrela* sucede algo parecido al de *A Paixão*, pues Rodrigo S.M. empieza a escribir porque ve pasar a una norestina en medio de la multitud y esta visión provoca el deseo de nombrarla que va constituyendo la escritura sobre Macabéa. En otras palabras, el deseo por lo anterior —el secreto de la norestina, igual que el Dios, de G.H., de la cucaracha, etc. son anteriores al lenguaje— trasciende hacia el otro. Así se explica que en el siguiente fragmento, Rodrigo S.M. afirme que

se usa a sí mismo como forma de conocimiento, pues de él sale el “sortilegio” de la escritura que lo lleva a extenderse:

Macabéa, Ave Maria, cheia de graça, terra serena da
promissão, terra do perdão, tem que chegar o tempo, ora pro nóbis,
e eu me uso como forma de conhecimento. Eu te conheço até o
osso por intermédio de uma encantação que vem de mim para ti.
Espraiar-se selvagememente e no entanto atrás tudo pulsa uma
geometria inflexível. (102-03)

La yuxtaposición entre la Virgen María y Macabéa es bastante clara, por lo que se puede entender que la noestina es algo así como la otra orilla adonde llega el deseo, la petición o la carencia. De ahí, entonces, que Rodrigo S.M. se refiera a extenderse salvajemente, con una geometría inflexible latiendo por detrás; es decir, la relación de deseo con Macabéa (o con el otro) tiene una geometría inexorable, ésa es la forma de existir. Y ¿cómo se ve esto en la escritura de nuestra autora? pues, como señala el mismo Rodrigo S.M., es el sortilegio de la escritura lo que permite tal extensión. La novela en sí es una extensión, el narrador experimenta un nacimiento y una muerte o, lo que es lo mismo, una experiencia instantánea de lo Vivo porque Macabéa es la otra orilla de su deseo.

Otro ejemplo, menos macro, de que el deseo/posibilidad está en la escritura —que siempre surge por otro, valga la reiteración— está en uno de los títulos de la obra y del que ya se habló. El punto aparte de “Quanto ao futuro.” promete una frase (un futuro) desconocida(o); el punto nos ubica en el estado de “casi”. Tan es así, que Rodrigo S.M. en medio de su escritura dice: “No futuro, que eu não digo nesta história (...)” (*A Hora* 55); o sea que no sólo el título, sino todo el relato es el vértigo de acercarnos al futuro: vértigo que llama a caer en el abismo de

la carne: “o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar” (69), dice el narrador de esta novela.

Esto nos lleva al siguiente ejemplo, que no se lo desarrollará, puesto que se habló de él en el anterior capítulo. Sólo se señalará que los/as narradores/ras de las obras que tratamos apuntan que cada libro es una pregunta, una pregunta que nunca encuentra respuesta(s). Por tanto, se puede decir que escribir es preguntar, y la pregunta es “el lugar donde la palabra se da siempre como inconclusa” (Blanchot *El diálogo* 40); de modo que la búsqueda/escritura se hace infinita.

4.5 LA AMENAZA DE LAS PALABRAS

La escritura que surge por el deseo hacia el centro de la zona de vibración —llámesele Dios, lo sagrado, lo vivo, el otro, etc.— no es una escritura inocua. Dado que regresa a lo anterior, se trata de una escritura peligrosa, gozosa y destructiva a la vez. Así como puede ser una especie de “salvación” (como en el caso de G.H., quien humaniza su experiencia por el lenguaje), también tiene “un carácter traicionero (...), tiene algo de arenas movedizas” (Bataille *La experiencia interior* 25).

En *Água Viva*, por ejemplo, la narradora presiente el poder de las palabras y los espacios desconocidos y prohibidos a los que la puede llevar:

Palavras — movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico. (26)

Aquí vemos que la amenaza de las palabras proviene de la libertad que éstas ofrecen, pues llevan a la narradora a espacios totalmente desconocidos y ajenos a la realidad y/o instauradores de una nueva realidad. En el caso de esta cita, asistimos a la creación de una imagen de viajantes que se dirigen al Tíbet, nada tan alejado de lo real, como si la narradora sólo quisiera probar (mostrar) el poder de la escritura, o sea, su poder creativo/performativo. No obstante, en el siguiente párrafo continúa tentando dicho poder hasta que las palabras se acercan a aquello que escandaliza a la esfera de la actividad:

O que diz este jazz que é improvisado? diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu vôo cego. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa. Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal. Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade. É tamanha a liberdade que pode escandalizar um primitivo. (27)

El jazz improvisado deviene un águila que devora a la narradora como carne, sucede que, como se vio en el capítulo anterior, las palabras devienen música y, entonces, la narradora se entrega “passiva” al placer (“Estremeço de prazer ...”) de este jazz-escritura. Asimismo, los ritmos de la música y escritura devienen matorrales, o sea que las palabras *regresan*, una vez más, al espacio de la naturaleza primaria; la narradora dice que allí busca su máxima libertad, inútil (“sem nenhum sentido utilitário”) y escandalosa (“a liberdade que pode escandalizar um primitivo”) para la esfera de actividad.

La libertad de la escritura, entonces, regresa a las palabras al espacio prohibido, relacionado a lo sexual, al vientre materno, a lo animal, en fin, a lo abyecto. Así, el último párrafo citado continúa de la siguiente manera: “cerco-me por plantas carnívoras e animais legendários, tudo banhado pela tosca e escura luz de um sexo mítico. Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma idéia: sou orgânica” (27). Las referencias a los animales legendarios, al sexo mítico y a lo intuitivo son un claro ejemplo de que la escritura arrastra a la

narradora (y al lector) al “principio” que, según Kristeva, “precede al verbo”, anterioridad al lenguaje en la que “sólo tenemos la experiencia del placer y del dolor” (*Poderes* 83). Toda esta anterioridad, se opone, pues, al orden que separa y regula la vida; al regresar hacia allí, la escritura se torna abyecta y “lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo” (Kristeva *Poderes* 8): la narradora retrocede tanto que, por lo mismo, señala que es intuitiva y orgánica. De esa forma, cae en “lo *abyecto*, objeto caído, [y] es radicalmente excluid[a], y [atraída] hacia allí donde el sentido se desploma” (8). Para decirlo de otra manera, el deseo de la escritura es una homologación con lo abyecto, una especie de regreso a lo “radicalmente excluido”. A la vez, está en relación al amor, ya que al ser orgánica, la narradora entrega su individualidad y sólo-es.

Siguiendo con el sentido que toman las palabras cuando se dejan llevar por el deseo, en *A Paixão* sucede algo parecido, ya que al inicio de su escritura, las palabras son para G.H. una tabla sobre la que flota para no ahogarse en las inmensas olas de mutismo (14), y, sin embargo, dejan de serlo, siguen lo anterior y van llenándose de mutismo, mojando los pies de la protagonista; humedeciéndola con lo esencial y violento de la vida. Esta humedad empieza a surgir cuando G.H. olvida la lógica humana y se apropia de la lógica de la neutralidad de las cosas; cuando ya se siente parte de la habitación de Janair y es una cosa: “Como é luxuoso este silêncio. É acumulado de séculos. É um silêncio de barata que olha. O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas” (43). Es, pues, con la lógica del desierto de las cosas que G.H. puede abandonarse a la presencia de las mismas, puede ser parte de lo anterior al lenguaje y puede, así, componer una escritura cuya lógica ya no es racional, sino “cósica”, por ponerle un nombre.

En este contexto, las palabras dejan de ser un amparo y, a medida que avanza la obra, se convierten en una amenaza, en un peligro que enfrenta a la protagonista con toda aquella anterioridad que va coartando su estado discontinuo. Las palabras, aquí, son un reflujó de lo anterior, lo que hace de esta escritura algo “radicalmente diferente”, pues “cuanto se pone en juego en la imposibilidad, no se sustrae a la experiencia, sino que es la experiencia de cuanto se deja sustraer” (Blanchot *El diálogo* 90). En otros términos, la escritura se deja sustraer (como la barca de G.H.) en la experiencia de lo anterior. Sin duda, esta experiencia implica el peligro de muerte o, lo que es lo mismo, la entrega de la vida discontinua: una entrega amorosa.

Teniendo en cuenta que el arte busca extenderse más allá de sus fronteras —recuérdese el relato “É para lá que Eu Vou”—, viene a colación el trabajo que hace Blanchot sobre la mirada de Orfeo a Eurídice⁴². Sostiene que “para él [Orfeo] Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar (...), es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche” (*El espacio literario* 161). De la misma manera, como se ha ido viendo, G.H., Rodrigo S.M. y la narradora de *Água Viva* escriben pensando alcanzar aquel punto al que los tiende su deseo y/o la escritura. En todos los casos, la tentación los lleva a la muerte, aunque sea instantánea (como es el caso de Rodrigo S.M.).

De todas las obras que tratamos, sin embargo, *A Paixão* es la que más se acerca a esa relación de la muerte. Sucede que así como Orfeo está apasionado por Eurídice, G.H. siente pasión por lo Otro, pasión que la lleva a olvidar su plan inicial: comprender/escribir para revivirse. Ella olvida esa ley del lenguaje y se deja llevar por la inspiración o deseo, lo que la

⁴² A grandes rasgos, el mito relata el descenso del poeta Orfeo a los Infiernos para salvar de la muerte a Eurídice, su esposa. La única condición que le ponen los dioses del Hades es que no vuelva la cabeza hacia su amada hasta que ambos estén afuera. En su descenso, Orfeo se abre paso con su canto; sin embargo, cuando está cerca de Eurídice, no puede resistir, calla y la mira. De esta manera, el poeta pierde por segunda vez a su esposa y, así, ella continúa siendo una ausencia infinita.

conduce al fracaso de su lenguaje. Al intentar nombrar (o mirar/poseer a Eurídice), la palabra fracasa: se extravía. No nombra, se queda errando, buscando infinitamente. El lenguaje que busca está, como Orfeo, en la “muerte sin fin, prueba de la ausencia sin fin” (*El espacio* 162). Así, pues, el deseo mueve la vida y la escritura pero, también, las hace fracasar: soltar el hilo de vida que es el lenguaje. Y es que, como afirma Blanchot, la obra nace para la muerte; está comprometida con ella, puesto que está movida por la pasión: la entrega.

Esto se ve también en *Água Viva*. Si bien aquí no es posible hacer una relación paralela a la historia de Orfeo, sí vemos que la escritura se entrega a lo oscuro, pues se deja llevar por el deseo y la pasión por la libertad:

Minha voz cai no abismo de teu silêncio. Tu me lês em
silêncio. Mas nesse ilimitado campo mudo desdobro as asas, livre
para viver. Então aceito o pior e entro no âmago da morte e para
isto estou viva. O âmago sensível. E vibra-me esse it. (67)

La narradora se deja llevar por el silencio que le es (el silencio de la escritura, el de Dios, el de otro, etc.) y se lanza a la libertad aceptando lo peor: entrar en el centro de la muerte, en el centro del “it”. Escribir es, entonces, un gran peligro, ya que es descender a la muerte, a lo desconocido y, allí, dejarse morir en ello. Esta caída implica, pues, la ruptura del yo discontinuo y la des-limitación errante del lenguaje; por ello, *Água Viva* termina así:

Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É
o que está certo.

O que te escrevo continua e estou enfeitiçada. (115)

El amor y la escritura se corresponden; la distancia de la mirada-amor entre el “yo” y el “tú” se va disolviendo y, por lo mismo, la mirada des-limitadora deviene amor. Dado que el “me

miras-me amas” pasa a ser “te miras-te amas” en la escritura —y pasa a serlo por el otro—, ésta también busca romper sus fronteras, lo que escribe la narradora se abre: “continua”, pues está hechizada por lo Otro, que es infinito; tan infinito como se torna el deseo hechizado de la escritura.

A manera de conclusión, tenemos, entonces, que el lenguaje es siempre insuficiente para la profundidad del deseo; esta profundidad es una herida permanente que atrae al lenguaje, que, a su vez, queda herido en la búsqueda. De modo que en la obra de Lispector, “Toda palabra es el abismo de la imposibilidad, y en ella se cumple”. (Sotomayor “La palabra prohibida” 57).

5.0 EPÍLOGO

En el relato “Uma História de tanto Amor”, la narradora nos cuenta sobre el inmenso amor que una niña siente por sus gallinas Pedrina y Petronilha. Así, cuando piensa que están enfermas del hígado (por el olor que tienen bajo sus alas), les da una medicina y cuando las ve demasiado delgadas, les abre el pico y las alimenta. Es por eso que el día que cocinan a una de ellas, siente desprecio por toda su familia, en especial por su padre (a quien le gustaba mucho comer gallina). Si embargo, su madre le dice algo que será parte de su modo de sentir amor en el futuro: le dice que al comer animales, éstos se parecen más a los humanos y Petronilha se hace parte de quien la come, pues está dentro de él o ella.

Se podría decir que la obra de Lispector tiene el olor a una gallina viva y, como dice la narradora del relato, el olor de gallina viva no es cosa de broma (*Felicidade Clandestina* 140). Por tanto, la lectura de sus textos tampoco lo es y este trabajo busca devorarlos como si fueran Petronilha, no de modo magistral, sino con el rigor de la percepción y el goce. En otros términos, y tomando prestadas las palabras de Negrón, “cuando se trata de hacer crítica literaria” nos encontramos con “textos que piden ser leídos, no estar leídos” (“Más allá del saber” 295), como es el caso de la obra de Clarice Lispector, que se posesiona del verbo ser y, entonces, el olor de lo vivo circula por las páginas que repasa el lector.

De esta manera, partiendo de lo que dice la autora sobre la escritura y sobre el arte, se pudo trazar su manera de hacer literatura y responder a la interrogante principal de esta

investigación: ¿Qué manera de producirse el texto narrativo nos hace pensar que la escritura de Clarice Lispector es una escritura de entrega amorosa con impulsos de trascendencia? Y en síntesis, se puede responder que la obra de la brasileña es la profecía del ayer o, lo que es lo mismo, es el *regreso* de la escritura a lo misterioso de lo vivo a través de otro: su obra es una contemplación de dicho misterio (ya dado) y busca pronunciar el silencio de lo mismo.

Es así que los narradores de Lispector buscan una antiliteratura que sólo transmita este secreto; buscan un lenguaje que se ponga a la altura de lo más básico de la vida: un lenguaje sin pensamiento —por así decir— y que, por tanto, se quiere como la música, en cuanto que ésta es la sensación anterior al pensamiento. En este sentido, resulta útil traer a cuenta la traducción que hace Benveniste: “traduce 'ritmo' por 'huella' y 'encadenamiento” (Kristeva, *Poderes* 42); la música sería, entonces, el ritmo, la huella y el lazo con lo anterior, puesto que después del nacimiento, la entrada al lenguaje significa el alejamiento de las sensaciones, de la topografía del cuerpo materno.

Esta antiliteratura del regreso es, pues, un lenguaje que tiene la urgencia de volver a todo lo que ha sido expulsado por la esfera de la actividad (según mencionamos al principio): lo animal, lo instintivo, la sexualidad, la imaginación, el sueño. Todo ello es desgarrador, pues supone la renuncia al orden controlado y seguro, supone también el abandono del yo subjetivo e individual (discontinuo). Así, en los textos de la autora los personajes y el lenguaje (y los lectores) experimentan la violencia de la vida sin la anestesia de la noche —para usar las palabras de Rodrigo S.M.—, o como dice la voz-escritura de *Água Viva*, se trata de estar viva como una herida “flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue” (90), es decir, la escritura de Clarice Lispector sigue el surco de la herida abierto por la fuerza de la vida.

Por otro lado, el regreso de personajes y escritura pone en cuestión distintas concepciones del mundo (amor, belleza, bondad, lo divino, la mortalidad, el papel del intelectual, etc.), llevándolas al límite en la plétora y el derroche, hasta que surge otra verdad más íntima y en comunicación (batailleana) con el o/Otro. Por ejemplo, la bondad no es, en *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 segura. La belleza y la bondad están en aquello que cumple la ley de la especie, a saber, la procreación, los sentimientos de sexo que pueda tener una hormiga (*Água Viva* 73-74), la destrucción de uno en pos del nacimiento de otro; asimismo, la belleza y la bondad también están en la neutralidad de los ojos de un insecto, en el derroche de la riqueza por un momento de pasión, en la pobreza que vive la pasión a través del derroche personal, en la aceptación de la fuerza vital, en fin, en lo que teje “el artesanado de la vida” siguiendo el deseo de lo que está en la orilla de cada ser, aquel espacio que se proyecta a un o/Otro.

Otro ejemplo de la reinterpretación y cuestionamiento de algunas concepciones de mundo racional —por así decir— es el tiempo, que en *Lispector* no es un castigo o condenación impuesta al ser humano por probar del árbol prohibido; sino que es una oportunidad: es la posibilidad de saborear la experiencia de la vida y muerte, la posibilidad de experimentar el instante.

Es en este contexto que la comprensión del mundo en *Lispector* es singularmente otra. Lo ínfimo, la transgresión, el error, el sexo o la destrucción son elementos devueltos al rango de punto cero, pues desde ellos se pregunta por el nombre del misterio de lo anterior y por su fuerza, pregunta que constituye la creación del texto literario. Detrás de este punto cero (que puede ser “maligno” para el mundo productivo), está una profunda idea de amor, o de entrega. Y es que la

seducción que provoca la alteridad o misterio conlleva la deslimitación de la individualidad de los personajes para comunicarse (en el sentido batailleano) con lo Otro.

El lenguaje, por su parte, también alcanza sus límites dejando fisuras que permiten entrever Aquello. De modo que, en los textos estudiados, el lenguaje pasa por la misma entrega que los personajes. La escritura desgarrar su “compostura” armónica y equivoca sus frases, de tal forma que en vez de ser un espacio conocido y un medio de comprensión de la realidad, se deja seducir por lo desconocido, por lo anterior y, clandestinamente, entredice sus silencios. Al hacerlo, el lenguaje se proyecta al Afuera (Blanchot), puesto que en la obra de Lispector el misterio está descentrado, es errante y provoca el mismo impulso en la escritura.

Así, desear, transgredir, errar, buscar lo instintivo y animal, es violentar el yo individual y desequilibrar la capacidad de nombrar el mundo del lenguaje para llevarlos a ambos, lenguaje y personajes, a un estado de carencia, y la carencia es la aceptación de la necesidad del o/Otro. Asimismo, sólo necesitando (deseando) y abandonándose a tal necesidad se da la entrega, la que en la obra de Lispector 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 *A Hora da Estrela* la dedicatoria dice: “Dedico-me à cor rubra muito escarlata como o meu sangue (...) portanto dedico-me à meu sangue” (7).

Ahora bien, como se puede deducir con lo dicho, el deseo y entrega a lo otro implica una comunicación con lo divino, puesto que en la obra de nuestra autora Dios es anterior al ser humano y éste es como una emanación del primero. Esta imagen puede ser concretada con la parte en que G.H. (la narradora de *A Paixão*) se refiere a las figuras del mural que le dejó dibujado Janair: las figuras (humanas) de la pared son destilación de la cal, sudor o lágrimas del

muro: “Elas emergiam como se tivessem um porejamento gradual do interior da parede, vindas lentamente do fundo até terem sudorado a superfície da cal áspera” (27). Así, pues, tal como estas siluetas emergen desde el fondo de la cal de la pared, el ser humano y la vida en general son la emanación de lo divino. La manifestación de la vida, entonces, surge desde aquello que aparentemente está seco y es neutro (como el ejemplo del muro). En este sentido, se puede decir que en Lispector, los elementos secos suelen remitir a la creación y a lo divino, puesto que Dios (o la Fuerza de lo que Existe, o el “it”) es descrito con tales características, como si fuera habitante/constituyente de una cucaracha, una piedra, una silla, etc. En pocas palabras, Él viene a ser la anterioridad neutra (y seca) de lo vivo, algo así como el negativo de la fotografía del ser humano y del mundo.

A este respecto, en *A Hora da Estrela*, por ejemplo, el narrador describe el panorama en el que Macabéa despierta: “O cantar de galo na aurora sanguinolenta dava um sentido fresco à sua vida murcha. Havia de madrugada uma passarinhada buliçosa na rua do Acre: é que a vida brotava no chão, alegre por entre pedras” (35). Es decir, la vida de la noestina deja de estar marchita cuando la *música* (que es el lenguaje de lo anterior) del gallo llega a ella. Ahora bien, tomo este ejemplo para señalar que la vida que surge entre las piedras no remite sólo a lo divino, sino también a la escritura. Sucede que ésta aparece con las mismas características (neutras); es decir, lo sagrado y la escritura no son elementos separados, al contrario, ésta surge de aquél. En efecto, en el mismo texto, Rodrigo S.M. afirma que escribir “é duro como quebrar rochas” (19). Se puede decir que el acto de escribir es el de buscar el núcleo de las piedras o el centro de donde surge la vida, es decir que escribir es regresar y preguntar por lo *anterior*. Y es que, en la ficción de nuestra autora, la creación es, otra vez, una forma de buscar y de preguntar por lo ya dado. Ante lo existente, al artista sólo le queda buscar nombres para el misterio, y ello es crear.

Para terminar, sólo decir que así como los protagonistas o narradores de la obra de nuestra autora se dejan llevar por la escritura, por la fascinación a la que ésta los conduce, de la misma manera, el presente estudio fue un trabajo que se dejó llevar por la fascinación del texto literario de Lispector o, lo que es lo mismo, por el olor a gallina viva que allí habita.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. "Elogio de la profanación". *Profanaciones*. Buenos Aires:

Adriana hidalgo Editora, 2005.

_____. "Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia". *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007

Areas, Vilma. "Lispector, Clarice", *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1995.

Bacarisse, Pamela. "Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.* Edição Crítica", *Rev. Iberoamericana*, Vol. LVIII, abril-junio, 1992.

Badiou, Alain. *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*.

<http://www.elortiba.org/badiou.html>

Bataille, Georges. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1972.

_____. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.

_____. *Teoría de la religión*. Madrid: Taurus, 1999.

_____. *The Unfinished System of Nonknowlege*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

_____. "La noción de gasto".

<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Bataille/lanociondelgasto.pdf>

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.

_____. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.

_____. *Thomas el Oscuro*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

Borelli, Olga. "Imagen de Clarice Lispector". *Anthropos. Extraordinarios 2*. Barcelona, 1997. 30-32.

Certeau, Michel de. *La fábula mística*. Santa Fe: Universidad Iberoamericana, 1993.

- Chamberlain, Bobby. “Sob o limiar da fala: Linguagem e Representação do Subalterno em *Vidas secas* e *A hora da estrela*”. *Trocas Culturais na América Latina*. Luís Alberto Brandão Santos e Maria Antonieta Pereira (org.). Belo Horizonte: Pós-lit, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, FALE/UFMG, Núcleo de Estudos Latino-Americanos, 2000. 179-191.
- Cixous, Hélène. *“Coming to Writing” and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- _____. “Ver a no saber”. *Revista Anthropos. Extra 2*. Barcelona (1997): 44-46.
- _____. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 2001.
- Cleary, Tomas (comp.). *Antología zen. Cien Historias de iluminación*. Madrid: Editorial EDAF, 1995.
- Cróquer, Eleonora. *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1990.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets, 2006.
- Duchesne-Winter, Juan. *Política de la caricia. Ensayos sobre corporalidad, erotismo y poder*. San Juan: Libros Nómadas, 1996.
- _____. *Del príncipe moderno al señor barroco: la república de la amistad en Paradiso, de José Lezama Lima*. Cali: Archivos del Índice, 2008.
- _____. “Delirio, teoría, comunismo”. *Comunismo literario y teorías deseantes. Inscripciones latinoamericanas*. La Paz/ Pittsburgh: Plural Editores/University of Pittsburgh, 2009.
- Espinoza, Sergio. “La pasión de la pregunta. Blanchot y la filosofía”.
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/blanchot.pdf>
- Fernández, Macedonio. *Papeles de Recienvenido: poemas, relatos, cuentos, miscelánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.
- Ferreira-Pinto Bailey, Cristina y Zilberman, Regina (coord.). *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007.
- Forster, Ricardo. “¿Qué hay detrás de las palabras de Ricardo Forster?” (reportaje). *Dicho y hecho*, 27. Aluminé-Arentina: octubre de 2008.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Fitz, Earl E. *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector*.

- Austin: University of Texas Press, 2001.
- Garabame, Sandra. "Textualidad femenina e historicidad en *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector" *Revista Feminaria*, Nº 15. Buenos Aires, 1995.
- Goulart Almeida, Sandra Regina. "The Madness of Lispector's Writing".
http://mlpa.nottingham.ac.uk/archive/00000007/01/BrF_Almeida.pdf
- Heelas, Paul. "Introduction: On Differentiation and Dedifferentiation" *Religion, Modernity and Postmodernity*, Paul Heelas ed. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd., 1998. 1-18.
- Heidegger, Martín. "...Poéticamente habita el hombre...", *Revista Humboldt*, Nº14. Hamburgo: Ubersee-Verlag.
- Herlinghaus, Hermann. "Lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales". *Narraciones Anacrónicas de la modernidad*. Herman Herlinghaus, ed. Santiago: Cuarto Propio, 2002.
 _____ . *Violence without Guilt. Ethical Narratives From the Global South*. New York: Palgrave MacMillan, 2009.
- Hoppenot, Eric. "El final de *Thomas el Oscuro*, ¿una contemplación idolátrica?".
<http://perso.wanadoo.es/juangregorio/invitados/Hoppenot/hop2.htm>
- Jiménez Gil, Paula. "Teoría ética de Levinas". *Cuaderno de materiales. Filosofía y Ciencias Humanas*. <http://www.filosofia.net/materiales/num/num22/levinas.htm>
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Nicolás Rosa y Viviana Acherman, trads. México D.F.: Siglo XXI, 2006.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. México: Editorial Vuelta, 1988.
 _____ . *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Levinas, Emmanuel. *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Lindstrom, Naomi. "Clarice Lispector's world of Cultural Allusions".
http://acd.ufrj.br/pacc/z/z_fase_um/ensaios/lindstrom.html
- Lispector, Clarice. *Laços de família: contos*. Rio de Janeiro: Livraria J. Olympo Editora, 1970.
 _____ . *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1972.
 _____ . *Uma Aprendizagem ou o Livros dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.
 _____ . *Água Viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

- _____. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.
- _____. *A Imitação da Rosa: Contos*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1973.
- _____. *Felicidade Clandestina: Contos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1975.
- _____. *Bela e a Fera*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1979.
- _____. *Onde Estivestes de Noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *A Paixão Segundo. G.H.* Rio de Janeiro: Arquivo, 1988.
- _____. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 2006.
- _____. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- Losada Soler, Elena; Maura, Antonio; Novaes, Wagner (coord.). *Anthropos. Extraordinarios 2*. Barcelona, 1997.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Juan José Sebreli, trad. Barcelona: EDHASA, 1971.
- Maura, Antonio. “Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector. *Anthropos. Extraordinarios 2*. Barcelona, 1997. 77-81.
- Mercadé, Isabel. “Los desastres de Sofía de Clarice Lispector”
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/desofia.html>
- Nancy, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos, 2002.
- Navia, Walter. La hermenéutica en Heidegger”, *Estudios bolivianos 2*. La Paz: I.E.B., 1996.
- Negrón, Mara. “Crossing the Mirror to the Forbidden Land”. *Writing Differences. Readings From the Seminar of Hélène Cixous*. (Susan Sellers, ed.). New York: St. Martin’s Press, 1988.
- _____. “Más allá del saber. La inocencia de Hélène Cixous y la pasión de Clarice Lispector”. *Nuevo Texto Crítico* Vol. 7, No. 14-15. Stanford University, 1995.
- _____. “¿Qué quiere el puñal? Una reflexión en torno a *Femina Faber: Letra, Música y Ley* de Aurea María Sotomayor”. *Perfiles del Feminismo Iberoamericano*. Vol. 2. Buenos Aires: Catálogos, 2005. (pp. 273-292).
- _____. *De la animalidad no hay salida*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2009.
- Nietzsche, Friedrich. *La ciencia jovial. “La gaya scienza”*. José Jara, trad. Caracas: Monte Ávila Editores, 1985

- _____. *Más allá del bien y del mal*. Carlos Malher, trad. Buenos Aires: Libertador, 2003.
- _____. *El origen de la tragedia*. Carlos Alberto Cosentino, trad. Buenos Aires: Andromeda, 2007.
- _____. *Genealogía de la moral*.
http://www.nietzscheana.com.ar/de_genealogia_de_la_moral.htm
- Nogueira, Fatima. “Da máquina de escrever a Spinoza: Uma lectura de Perto do Coração Selvagem”. <http://sitemason.vanderbilt.edu/files/19b0uA/Nogueira%20Fatima.doc>
- Nunes, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. “La passion de Clarice Lispector”. *Anthropos. Extraordinarios 2*. (Elena Losada Soler, Antonio Maura y Wagner Novaes coord.). Barcelona, 1997
- Oliveira, Solange Ribeiro de. “A paixão segundo G.H.: una lectura ideológica de Clarice Lispector”. *Anthropos. Extraordinarios 2*. (Elena Losada Soler, Antonio Maura y Wagner Novaes coord.). Barcelona, 1997 (pp.59-68).
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Colombia: Oveja Negra, 1985
- Sant’Anna, Affonso Romano de. *Análise estrutural de Romances Brasileiros*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.
- _____. “Clarice, a epifania da escrita”. *A legião estrangeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1985.
- Sotomayor, Áurea María. “La palabra prohibida es la fruta y el saber silenciado de Lispector (una coreografía para cuatro voces con cuerpo)”. *Femina Faber. Letras, música, ley*. San Juan: Ediciones Callejón, 2004.
- Spinoza, Baruch de. *Ética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Tagore, Rabindranath. *Gitanjali*. Barcelona: Ediciones G.P., 1966.
- Velásquez, Mónica. “Clarice Lispector o el vital ejercicio de preguntar”. *Cuadernos de Literatura, N° 21*. La Paz: UMSA, 1998.
- Ward, Graham. “Kenosis and Naming: Beyond Analogy and towards *Allegoria Amoris*”. *Religion, Modernity and Postmodernity*. Paul Heelas, ed. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd., 1998. 233-257.