

parálisis y transformación: la escritura de la potencia en dos cuentos de clarice lispector

paralysis and transformation: the writing of
potentiality in two short stories by clarice lispector

recibido 12/04/2021
aceptado 13/09/2021

RESUMEN

El siguiente trabajo presenta una propuesta sobre el proyecto estético de la escritora Clarice Lispector. A partir del análisis de las fórmulas diegéticas y los dispositivos narrativos que operan en dos de sus cuentos, “Amor” (1964) y “La bella y la bestia” (1977), pretende exhibir cómo su obra se construye a partir de la tensión entre parálisis y movimiento elaborando a partir de ella una poética que hemos denominado la escritura de la potencia.

PALABRAS CLAVE

Escritura de la potencia, Clarice Lispector, análisis textual, literatura latinoamericana.

ABSTRACT

The following article provides a possible interpretation of Clarice Lispector aesthetic project. Based on the analysis of the diegetic formulas and narrative devices that operate in two short stories, “Amor” (1964) and “La bella y la bestia” (1977), it pretends to demonstrate how her writing is shaped by the tension between paralysis and movement allowing her to create a new poetic that I have called “the writing of potentiality”.

KEYWORDS

The Writing of Potentiality, Clarice Lispector, Textual Analysis, Latin-American Literature.

LA ESCRITURA DE LA POTENCIA

Borrada antes de ser escrita.
Quizás, se puede asumir la palabra huella como índice que indicaría, como si estuviese tachado, lo que, sin embargo, nunca fue trazado.
Toda nuestra escritura – la de todos, si es que alguna vez ha sido escritura de todos – sería eso: el afán por lo que jamás fue escrito en (el) presente, sino en un pasado por venir.

Maurice Blanchot, 1973

En 1964 Clarice Lispector acepta con la inscripción material de su firma en la página la autoría de uno de sus textos fundamentales. En el prólogo a la *Pasión según G.H* escribe: “Este libro es como un libro cualquiera. Pero me sentiría contenta si fuese leído solo por personas de alma ya formada. Aquellas que saben que la aproximación, a lo que quiera que sea, se hace gradual y penosamente atravesando incluso lo contrario de aquello a lo cual nos aproximamos” (15).¹

¹ El texto original en portugués: “Este livro é como um livro qualquer. As eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto da quilo de que se vai aproximar” Lispector, Clarice: *A Paixão segundo G.H*. Madrid: F.C.E, 1996.

Si bien aquí la autora realiza dos sentencias de alta significación para la comprensión de su concepción del evento literario, me quiero detener en la segunda, la que comienza con el primer punto seguido del trozo seleccionado. Escojo este fragmento porque sintetiza lo que para Lispector significa el acto de escribir: una aproximación gradual y penosa al *decir* que implica muchas de las veces incluso el fracaso del objetivo trazado. Desde este punto de vista este sería el motor de la trayectoria escritural de Clarice Lispector y el núcleo a la base de su noción de literatura. Su obra puede ser entendida como un permanente ejercicio de aproximación, de acercamiento o de acecho al acto de *decir*. Como explica Carlos Mendes de Sousa, quien se ha dedicado arduamente a examinar la obra lispectoriana, para la autora la opción por la escritura implica “una elección conciente del camino de la pasión” (16-7), es decir, un proceso de búsqueda que lleva inscrito la acción de padecer. En este sentido, pienso en cada una de sus piezas como experimentos o experiencias incansables para lograr algo que se divisa pero que es imposible, para traducir lo indecible que se halla inserto en palabras la mayor de las veces ineficaces y que solo se realiza en el evento mismo de la escritura. Como en todo proyecto experimental, cada uno de los ensayos se elabora a partir de diversos procedimientos que intentan precisamente conseguir ese *decir* imposible. En este trabajo me enfocaré en una de esas operaciones ejecutada persistentemente² por la escritura de Lispector para aproximarse a ese esquivo acto de decir. Una maniobra que, pienso, definirá la poética lispectoriana y que emerge de una obsesiva imagen identificable en muchos pasajes de su obra, pero también incluso en la escena de su experiencia vital, de su biografía. Una imagen que rescatamos del terreno extradiegético pero no pensamos como causa de su escritura, se constituye como una *figura* probablemente alegórica que exhibe la *ur*-experiencia del tanteo y la exploración en busca de una forma posible para decir.³

2 Para Cesare Segre la *recursividad* es el fenómeno que describe uno de los atributos del *motivo* narrativo. Así como este, el motivo musical implica una repetición compleja (que lo distingue del *tema*) que se concibe como el primer germe de la pieza y un elemento recurrente. En una obra musical, es aquella construcción de incluso 4 o 5 notas a las cuales se regresa permanentemente. Así queremos pensar los elementos que componen la escritura de Lispector, como recursividades que se desplazan en sus escrituras a lo largo de su trayectoria.

3 Otras y otros críticos han planteado también la centralidad de esta imposibilidad de decir. En una entrevista realizada en 1979, Elizabeth Lowe se refiere a su importancia en el proceso de creación literaria de Lispector. Por su parte Earl Fitz la ha leído como *silencio* señalando

Esta imagen biográfica se construye a partir de los retazos testimoniales que reúne el crítico y traductor Benjamin Moser en su libro *Why this world*, cuyos primeros capítulos se proponen reescribir y desentrañar la borrosa y traumática experiencia de infancia de Clarice Lispector, la hija menor de una familia de ucranianos que, antes de su nacimiento, huye de la persecución y debe instalarse en Brasil.

A finales de la primera década del siglo recién pasado, los Lispector Krimgold vivían en una región de Ucrania principalmente habitada por judíos que se ganaban la vida como vendedores viajeros. Iniciados ya a fines del siglo XIX, esencialmente en grandes ciudades del sur-oeste del imperio ruso, los *pogroms*⁴ se habían convertido en una amenaza vital para la comunidad judía y marcaban el inicio de una escalada de persecuciones que obligaría a gran parte de la población y de esta familia extendida a emigrar, entre otros lugares, hacia Sudamérica. Es en este contexto de violencia extrema, y asediados permanentemente por la falta de ingresos, cuando Mania, la madre, hasta el momento de dos pequeñas niñas, contrajo una extraña enfermedad que comenzó a consumir su vida progresivamente. Luego de ser detectado el mal Mania queda embarazada de

que constituye un elemento fundamental de su escritura: “Taking many forms and playing many roles, it [el silencio] permeates her work . . . Lispector’s fiction can be revealingly read as a discourse of silence, a lyrically rendered yet ironically self-conscious commentary on the evanescent relationships among language, human cognition, and reality” (420). Para Fitz el silencio de Lispector dirige la escritura a un entendimiento superior no solo de su lengua sino también del lenguaje en sí. Es precisamente en la incapacidad de comunicar del silencio que se expone el límite del lenguaje, concluye (1987: 435). Para la propuesta de este trabajo, nos acercamos a la propuesta de Pierre Macherey que en “Decir y no decir” establece argumentos afines a los nuestros para pensar en esta imposibilidad como permanente ensayo y potencia. Vid. Macherey, Pierre: *Theory of a literary production*. New York, Routledge, 2006.

4 Práctica sistemática que incluye saqueos y destrucciones de ciudades habitadas por minorías étnicas, en cuyo despliegue se desvalijan y destrazan casas, se tortura y asesina a sus habitantes, se roban pertenencias, y se ejecutan violaciones masivas. Se trata de acciones que tienen como objetivo borrar la existencia de una comunidad. Específicamente en el caso de los que afectaron a la familia Lispector, se refieren a los pogroms perpetrados en contra de las minorías judías que habitaban el territorio ucraniano y que fueron ejecutados entre 1918 y 1919 por el Ejército Voluntario. Su tarea específica era: “to drive out the Bolshevik regime, and its social and political program aimed to restore every aspect of the old Russia before the days of revolution.” El resultado de este genocidio, en palabras de Shtif, anticipará trágicamente el holocausto. Vid. Shtif, Nokhem: *The Pogroms in Ukraine, 1918–19. Prelude to the Holocaust*. Translated and annotated by Maurice Wolfthal, Cambridge, Open Book Publishers, 2019, <https://doi.org/10.11647/OBP.0176>

la menor de sus hijas y al poco tiempo, después de intentar sin fortuna por más de dos años salir de Ucrania, el joven grupo formado por Pinkas (Pedro), Leah (Elisa), Tania y Chaya (Clarice), y la madre, abandona la tierra natal siguiendo la huella de algunos parientes que los esperaban en el norte de Brasil.

En el breve capítulo del libro, “The magical stories”, Moses, relata que una vez establecidos en Recife la vida de los Lispector Krimgold tampoco fue fácil. Pedro no encontraba un trabajo fijo ni un salario que pudiera solventar a la familia y los gastos médicos que exigía la condición de su esposa. Mientras tanto, la falta de tratamiento que habría recibido en Rusia, unido a las complicaciones de un viaje tremendamente devastador, condenaba a Mania a un lento padecer hacia la extinción. De esta manera la recuerdan una pariente y su propia hija Elisa: “She was like a statue in the house”, Clarice’s cousin Anita Rabin remembered. Elisa [Lispector] wrote, “Every afternoon, she sat on the balcony of the old house on the Rua da Imperatriz, dressed in stiff linen, her smooth black hair combed back, her useless arms crossed on her chest” (59).

Mania, quien habría sido alguna vez en Rusia una muchacha llena de vida, inteligente y sociable, se apagaba y se convertía en un objeto inmovilizado en el nuevo hogar extranjero. Para poder sobrellevar la precaria situación económica, Pedro gastaba todo su tiempo fuera de casa buscando un trabajo que los estabilizara, mientras sus dos hijas mayores se hicieron cargo de la casa y Elisa, la mayor, fue la encargada de asistir a su madre. Por su parte, la aún pequeña Clarice no estaba en condiciones de aportar demasiado en el hogar:

However awful the situation, Elisa, Tania, and Pedro were at least in a position to help. Pedro could work to earn money to pay for her medicines [Mania’s]; Tania and Elisa could feed her, undress her, put her to bed. But Clarice was too small to be able to offer any real assistance. The only help she could offer was magical. She implored God to help her mother, and, according to Bertha Lispector Cohen, *she put together little plays to entertain her, sometimes succeeding in making the doomed “statue” laugh* (60).⁵

Esta imagen cruza las fronteras de la biografía y se instala en la realidad novelesca de la textualidad lispectoriana. Un año antes de su muerte,

Clarice Lispector publica su última novela: *La hora de la estrella* (1977). En este texto la autora realiza un ejercicio extraordinario en el que sintetiza las preocupaciones literarias que insisten a lo largo de su trayectoria, poniendo al centro la cuestión de la narración y su concepción particular de la escritura. A través del juego de la mediatización de la voz narrativa, la autora da otro paso para torcer las formas tradicionales de la representación que tanto parecen haberla acechado en sus obras anteriores. Ya había ensayado el gesto en la paradigmática *La pasión según G.H.*, al incorporar un prólogo firmado con sus iniciales, pero será hasta *La hora de la estrella* en donde la autora complejiza las relaciones entre voz y ficción estableciendo al menos dos niveles evidentes de enunciación. En el primero aparece la escritora misma –Lispector– y el acto propio de la escritura en la textualidad en la escritura del prólogo y la incorporación de su firma en letra manuscrita. En un segundo nivel, el del narrador del texto, aparece Rodrigo, evidente creación de esa autora que firma el texto y que, al mismo tiempo, se autoreconoce como el artífice de la historia de Macabéa.⁶

Sin embargo, es posible reconocer un tercer plano de enunciación cuando ya casi al final del relato Rodrigo introduce al personaje de Madame Carlota. Esta mujer, ex prostituta y regenta de uno de los burdeles “del Mangue”, es una adivina a la cual recurre Macabéa sin saber bien por qué. La madame aparece no solo como una adivinadora sino también como una “contadora de historias”, como una *habladora*, alguien que dice o *puede decir*. Mientras come bombones, esta mujer relata a Macabéa su vida, la abruma con palabras que lanza compulsivamente; la marea y la mantiene en el silencio de la expectación y la obediencia. Una vez que el narrador termina de diseñar a la adivina a través del estilo directo en el que ella se presenta a sí misma, la Madame se chupa los dedos enchocolatados y manda a la huérfana a cortar las cartas de su destino. Allí está. Carlota cumple con la función que le ha entregado Rodrigo. Lee *eficientemente* el pasado y el presente miserable de su cliente, pero además le anuncia y *dice* un gran cambio vital.

⁶ La presencia de la voz de Rodrigo introduce el elemento metaficcional (*mise en abyme*) que se constituye en la obra lispectoriana como otro mecanismo de exhibición de sus reflexiones, contradicciones y ansiedades respecto de la escritura y el acto de escribir. La articulación de la voz de Rodrigo constituye una metalepsis (Genette) que precisamente advierte el proceso de padecimiento que es la escritura.

⁵ Las cursivas son mías. Me interesa destacar la importancia de este hecho y enfatizarlo como imagen visual.

La regenta se convierte así en un nuevo artífice de la ficción, en un nuevo autor que escribe la historia de Macabéa, que relata el cuento de su potencial transformación.⁷ Mientras Carlota re-cuenta en voz alta su historia a la protagonista (historia que los lectores ya conocemos mediante Rodrigo), comienza a ocurrir un cambio en su vida: ella empieza a ver de otra manera. Obtiene de este personaje esotérico, entre mágico y vulgar, entre divino e intensamente banal, una revelación. Antes que el azar destruya definitivamente el futuro revelado, Macabéa es pura potencia. Allí sentada escuchando a la adivina, a la contadora de historias, tiene una experiencia de profunda transformación: “. . . permaneció quieta y aturdida, sin saber si atravesaría la calle, *pues su vida ya había cambiado. Y había cambiado por las palabras*: desde tiempos de Moisés se sabe que la palabra es divina. Aun para atravesar la calle era ya otra persona. Una persona grávida de futuro” (*La hora de la estrella* 74).⁸

Las palabras, sin embargo, no son suficientes para cambiar la fatalidad de su hado. Macabéa muere producto de una mala jugada del destino, del azar, pero también de una equivocación, un malentendido interpretativo que deja al descubierto la cómica y patética tragedia de esta escritura. Lo que Madame Carlota predijo como un galán extranjero que salvaría a la muchacha de su desdicha, era un automóvil alemán que la arrollaba y le quitaba el futuro de riqueza que hace solo un instante le había sido prometido. La Madame lee mal y dice mal el futuro: las palabras que profiere son ineficientes en decidir el porvenir de la nordestina y solo son capaces de abrir una posibilidad que queda trunca.

*

Estos dos casos en los que la imagen del sujeto *contador de historias* de una u otra forma tiene la facultad de transformar el *statu quo* de un *otro*, no son inéditos en la obra de Lispector, y tampoco los son en su experiencia biográfica. Me interesa especialmente fijar la mirada en estas escenas,

7 Renata Wasserman ha notado cómo la inarticulación o la imposibilidad de decir de Macabéa queda sin ser traducida o decodificada por la voz enunciativa de la novela (131). Wasserman señala sutilmente que esa ausencia de explicación que pudiera introducir coherencia a la falta de coherencia en el silencio de Macabéa apunta precisamente a cierta insuficiencia de parte de la voz enunciativa que representa a la misma Lispector. Vid. Wasserman, Renata, 2007, *Central at the Margin: Five Brazilian Women Writers*, Bucknell UP, Cranbury.

8 Las cursivas son mías.

pues actualizan una recurrencia⁹ que podemos rastrear en muchos de sus textos en los que nos encontramos con el cuadro de una mujer inmovilizada que, paradójicamente, en las circunstancias de la suspensión de la acción y la temporalidad, experimenta un instante de huida, una fugaz transformación irresoluta producida por una voz (narrador, vidente, niña, contadores de historias) que ofrece una efímera capacidad de *ver* y de *cambiar*. Me interesa analizar este simulacro de movimiento radical que tiene lugar en el estado de parálisis pues, bajo mi punto de vista, nos permitiría comprender un poco más una idea en la que Lispector persiste a lo largo de su obra: la reflexión sobre la escritura y, específicamente, sobre el acto siempre frustrado de dar cuenta, de decir.

En reflexiones como la que la autora lleva a cabo en “La pesca milagrosa”, por ejemplo, reconoce el fracaso de las palabras y cómo estas solo son carnadas o seducciones de algo imposible de pronunciar.¹⁰ Las mujeres estatuas que emergen en la escritura lispectoriana, son mujeres pasmadas que solo pueden *ver* su potencia (su llegar a ser) en la medida en que son escritas, en que son narradas por la voz de un otro, de una adivina o de una niña que cuenta ese proceso momentáneo de emancipación. Sin embargo, esa narración nunca es suficiente y pareciera que nada cambia luego de que esta ha terminado: el relato se vuelve pura potencia. Ni Carlota ni Clarice pueden salvar a la mujer pasmada (Macabéa, Mania), solo concederle un instante de sonrisa, cumpliéndose así lo que Lispector concluye en otro de sus textos: “La historia de una persona, es la historia de su fracaso” (232).

Así, en este ejercicio, pretendo articular esta imagen biográfica con el análisis textual para poder confirmar la idea de que, por lo menos en los cuentos que examinados, los textos de Clarice Lispector constituyen una reflexión, comentario y ensayo sobre la escritura, sobre la práctica misma mientras es ejercitada (meta-escritura); comentario que tiene como fuente fundamental comprobar el acto frustrado de decir y, al mismo tiempo, su potencialidad. A través de la lectura de “Amor” (1964) y “La bella y

9 Utilizamos este concepto para insistir en nuestra anterior vinculación con la idea de Segre (recursividad de los motivos) y la ritualización de una práctica escritural que se vuelve potencia en su imposibilidad.

10 “Entonces escribir es el modo de quien usa la palabra como carnada: la palabra pescando lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra muerde la carnada, algo se ha escrito” (22).

la bestia o La herida demasiado grande” (1977)¹¹ pretendo dar cuenta del modelo general en que se describe esta tensión entre movimiento/parálisis, pero también develar las particularidades de cada una de las experiencias. Por otro lado, pienso analizar el rol que cumple el narrador, el rol de la escritura y su carácter potencial, la función de los encuentros y miradas en la constitución de la experiencia y, finalmente, explicar la escritura de los textos como un ensayo o puesta en abismo del fracaso y la potencia de la escritura misma.

“AMOR” Y “LA BELLA Y LA BESTIA”. LA EXPERIENCIA INMÓVIL DE LLEGAR A DECIR/SER

Convengo con la idea de Clarice Williams con relación al estudio de los personajes femeninos que habitan los textos de Lispector. Más que ser pensados como tipos o modelos de, por ejemplo, un tipo de subjetividad femenina, ellos deberían ser leídos en su singularidad (*The encounter* 15). Sin embargo, también es cierto que no podemos renunciar al hecho de que es posible reconocer en la trayectoria literaria de la brasilera repeticiones o insistencias respecto a ciertas experiencias de mujeres que nos incitan a revisarlas y plantear una lectura de conjunto.¹² Es el caso de los

11 Se usan aquí los años de publicación de “Amor” y de “La bella y la bestia”. Esto, aunque se sabe que ambos textos pertenecen a colecciones cuyas datas editoriales no necesariamente coinciden con los años de su escritura. En el caso de *Lazos de Familia* es un conjunto que reúne textos producidos antes del regreso de Lispector al Brasil, entre los años 1944 y 1959. Respecto a la “Bella y la bestia” es una colección que aglutina textos escritos a principios de la década del cuarenta (cerca de la publicación de *Perto do coração selvagem*, 1943) y que, sin embargo, en el 77 integra dos nuevos escritos: “Un día menos” y, precisamente, el texto que le da título a la colección. Tampoco me haré cargo aquí de los debates que ha generado o las suspicacias que despierta la intervención en estos últimos dos escritos de la amiga y asistente de Lispector, Olga Borelli. Se sabe que Clarice Lispector habría esbozado tanto “Un día” como “La bella . . .”, pero habría sido Borelli quien los habría *ordenado* —y al parecer también agregado algunos fragmentos—.

12 Como apunta Marta Peixoto en la introducción a su *Passionate Fictions* de 1994, la misma Clarice Lispector intentaba evitar ser leída desde una perspectiva de género, sin embargo, agrega también que el gesto inaugural del posicionamiento internacional de Lispector es, precisamente, la lectura que hace de su obra la Crítica Feminista. En este sentido, el trabajo de Hélène Cixous desde los 80’s (*L’heure de Clarice Lispector*, 1989; *Reading with Clarice Lispector*, 1990; *Readings: The poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Lispector, Tsvetaeva*, 1992, etc.) abrirá una línea de estudio que no se ha cerrado hasta hoy. Efectivamente, las investigaciones desde la perspectiva feminista no solo han iluminado una vasta zona de los escritos de la autora sino

cuentos que he escogido para analizar en este ensayo. No intento con esto argumentar que los textos se reducen a decir lo que yo pienso que dicen ni a constituirse como un modelo arquetípico en la literatura, sino que estos exhiben tanto en su estructura general, como a través de sus particularidades, elementos que sustentan la idea de que en muchas de las obras de Clarice Lispector se puede observar aquella reflexión sobre la imposibilidad de la escritura y su potencia.

“Amor” es un cuento que pertenece al libro *Lazos de Familia*, la colección de narraciones más exitosa de la autora y que, aunque publicada en 1960, reúne escritos concebidos indistintamente entre los años 1943 y 1955, periodo durante el cual Lispector vive fuera de Brasil. El texto nos presenta a Ana, una mujer de edad mediana, casada, con dos hijos; una dueña de casa tradicional de clase media y que gasta sus días dedicándose metódicamente (compulsivamente podríamos decir) a las labores del hogar. La casa sería su hábitat *natural*, y su razón de ser, mantenerla ordenada para que la familia viva su rutina en armonía. Sin embargo, algo cambia un día cuando, de vuelta de unas diligencias, sufre una experiencia extraordinaria. Ana va sentada en una cálida tarde en el autobús que la lleva de regreso a casa. Lleva el bolso de las compras en su regazo mientras el vehículo se detiene a recoger algunos pasajeros. En la parada del autobús, en la acera, hay un ciego mascando chicle. Ana lo ve y en ese instante se gatilla un proceso que durará lo que sigue de su viaje y un poco más. Luego de tener este encuentro visual no recíproco, Ana *comienza a ver*. Su estable vida se interrumpe y todo aquello que creyó organizado, firme y arraigado, comienza a desmoronarse de a poco, poniendo en jaque no solo su propio futuro, sino el de esa familia que se ha esmerado por construir y mantener. Ana vive un peregrinaje hacia la disolución. Al bajar del bus se da cuenta de que está perdida y decide volver a su casa cruzando el jardín botánico de la ciudad. Allí la experiencia del encuentro se intensifica, pues ya no es el *otro* alterno (el ciego) el que se enfrenta a Ana: es ella

también persisten en instalarla como un modelo en ese marco disciplinar. Este trabajo no incluirá el análisis en la perspectiva de género o, más bien, no profundizaré en las polémicas y análisis que el feminismo ha desplegado. Me interesará la idea de la cuestión de género en tanto parte de un discurso más amplio de trasgresión del orden patriarcal y que, es cierto, se suscita a partir del rol femenino que juegan los personajes de Lispector en los textos que examinaré. Vid. Peixoto, Marta: *Passionate Fictions: Gender Narrative and Violence in Clarice Lispector*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1994.

la que se enfrenta a sí misma en el escenario de la naturaleza y la abundancia radical. Ana ve, se ve a sí misma y ve su posibilidad de escapar, ve su potencia experimentando brevemente otra forma de existencia en la que ella se sumerge en el verdor de una fuerza vital profunda. De pronto, en medio del jardín y ya cuando cae la noche, *recuerda*, evoca la imagen de sus hijos y decide regresar. Sale del atractivo hábitat que ha sido el único testigo de su vivencia; sale del espacio de la exuberancia y la proliferación que pudo ser, y vuelve al camino. De regreso a su casa, sin embargo, no todo ha terminado. Sigue confusa. No quiere abandonar lo que ha sentido y conocido y titubea entre permanecer experimentando esa sensación de placer y saciedad ofrecido por la naturaleza salvaje, o volver al edificio de su estructura, a ser la madre contenedora, la ama de casa sostenedora de la rutina. Un evento específico define su decisión. Luego de haberse sentado un momento a repasar la aventura del día, Ana se contiene, se para y comienza a jugar el juego del deber: vuelve a la cocina, prepara la cena para sus invitados, come, se ríe con ellos, un poco absorta aún, pero evitando el contacto con el recuerdo acechante. Al finalizar la noche encuentra a su marido en la cocina. Él la abraza restableciendo el orden familiar. Ante el derrame del café, el esposo la estrecha y refrena; la protege. La fuga ha terminado y Ana resuelve soplando una vela, apagar la luz, dejar de ver.

En este *viacrucis*¹³ Ana ha visto. Este ver no es inaudito en la obra de Lispector, al contrario, ve Joana (*Perto do coração selvagem*, 1943), ve Laura (“La imitación de la rosa”, 1960), ve Sofía (“Los desastres de Sofía”, 1964), ve G.H. (*La pasión según G.H.*, 1964) ve Macabéa (*La hora de la estrella*, 1977), solo por nombrar algunos de los personajes que viven esta misma experiencia de percibir lo que antes no habían visto. Pero ¿qué es aquello que estas protagonistas ven? Si bien cada una se acerca de forma particular a lo *visto* y *aquello* es algo en muchos casos distinto para cada una, pienso que existen dos coincidencias imposibles de ignorar: para cada

una de ellas, lo visto es algo inexplicable, confuso e *innombrable*, y, por otro lado, eso percibido independientemente de su forma se constituye como *condición de posibilidad*, como una potencia, a veces, intolerable.

En el caso de Ana, lo que ella ve es la oportunidad de ser lo que no escogió ser cuando tuvo que elegir. A partir de un encuentro visual con el otro, en este caso un ciego, Ana es capaz de descubrir(se) su deseo, su potencia, de detectar una vida otra que latía agazapada y que solo pudo ver en este contacto fundacional.¹⁴ Suspendingo las discusiones que suscitan las alternativas de vida que se le presentan a la protagonista, lo que quiero destacar aquí es la idea de que Ana, una mujer literal (materialmente) y emocionalmente *paralizada*, a través de ese contacto con lo otro, padece una experiencia de transformación momentánea que no termina de consumarse pues ella opta por volver a lo que alguna vez había concebido como un orden *natural*.¹⁵ Durante las estaciones que componen lo que interpreto como su *viacrucis*, ella está sentada. La acción, la diégesis, se abre con la mujer entrando al autobús extenuada, sentándose —recostou-se—¹⁶ en la butaca buscando alivio y comodidad. Cuando eso sucede, exactamente en ese momento, a dos líneas de haberse iniciado el relato, la acción se detiene, la temporalidad de la narración se suspende y es entonces cuando, paradójicamente, comienza el proceso de transformación a través de las palabras que teje en la escritura la voz enun-

14 Para Clarice Williams, la cuestión de la mirada es fundamental y sobre todo lo es desde un punto de vista psicoanalítico. Para ella, el hecho del *encuentro* de las miradas opuestas se configura como una respuesta tanto a las nociones fijas de identidad como a las inadecuaciones del lenguaje. La proliferación de las miradas, en este sentido, motiva una reflexión sobre la subjetividad y la diferencia, y no solo en el plano de la diégesis sino también a nivel autorial —“The self needs the Other to exist prove its own existence, and viceversa” (*The encounters* 52).

15 Se introduce la palabra entrecomillada pues es problemático admitir que el orden que ella vive es el orden *natural* de las cosas. Por lo menos para Ana lo parece en un principio, cuando escoge por primera vez decidió que sería su destino *adulto*. Pienso que en el momento en que Ana vuelve a optar por el orden luego de su experiencia de ver, ya tiene conciencia de que ese orden no es precisamente natural a la vida en general ni a la suya en particular. Al terminar el relato Ana ya ha sufrido la experiencia de la transgresión transitoria de los límites que por lo menos ella parece haberse impuesto y, por lo tanto, queda en ella no solo la semilla de la sospecha sino el germen de la posibilidad de la fuga definitiva. En este sentido, el orden, la ley, una vez traspasada ha quedado marcada y sus posibilidades de transgresión serán desde allí en adelante inminentes, posibles; una potencia.

16 En la versión en portugués: “Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação” (*Laços de Família* 23)

13 No es trivial el uso de la palabra *viacrucis* y que más adelante alternaré con *pasión*. Retomando la reflexión de Carlos Mendes de Sousa, que referimos en las primeras páginas, pienso que la trayectoria escritural de Lispector puede ser leída como un proceso de búsqueda que lleva inscrito la acción de padecer. En este sentido, creo, que su obra describe ese proceso. Sus textos de ficción pueden ser pensados como ensayos o tanteos por alcanzar lo siempre imposible de decir. Esta percepción del proceso escritural incluso podría verse actualizada en la colección *Viacrucis del cuerpo*, en la que los relatos resemanizan el proceso de pasión de Jesucristo y que tienen como motivo narrativo el tránsito desde la iniciación y hacia la muerte.

ciativa. Posteriormente, la acción se reinicia cuando Ana decide bajarse del bus, cuando se ha dado cuenta que ha perdido su parada (su camino) y desciende del vehículo para retomar el viaje de regreso al hogar. Sin embargo, –como explicaba más arriba– antes tropieza con un simbólico lugar: el Jardín Botánico de la ciudad.¹⁷ Allí accede a otra estación de este *viacrucis*, y la acción se detiene por segunda vez. Confundida por la primera experiencia gatillada por el hombre ciego y absorta en el espacio de la vegetación indómita, Ana nuevamente se sienta y vuelve a *ver*. En esta segunda oportunidad, eso sí, su visión va más allá de la mera incomodidad, del disgusto y desasosiego que le produjo la primera detención. Ahora la visión se hace más potente y profunda. La *posibilidad*, su posibilidad, se configura materialmente en la naturaleza que la rodea. Reconoce el placer, reconoce la vitalidad y cada vez más se acerca a ella la idea de la fuga definitiva, de la metamorfosis total. Sin embrago, nuevamente se retoma la acción del relato. La noche es la mensajera de la peligrosidad de la transformación. Literalmente la noche llama al orden a la madre perversa y (des)naturalizada que amenaza la estabilidad del mandato social. Entonces Ana retoma el camino. Sale nuevamente de la parálisis paradójicamente transformadora para acudir al espacio privado de la contención. Un tercer momento de reposo deviene en el relato. Una vez en casa aún no está a salvo. Allí se sigue debatiendo una vez que se deja caer sobre

una silla. Comienza a revisar su periplo de descontrol. Intenta decidir. No está convencida de nada, se siente atrapada: “No había cómo huir” (29), pues el daño ya había sido hecho y no podía haber marcha atrás: “La vida en el Jardín Botánico la llamaba como el hombre lobo es llamado por la luna” (29). Ahora es el temor lo que la hace levantarse: “Estoy con miedo, se dijo, sola en la sala. Se levantó y fue a la cocina a ayudar a la sirvienta a preparar la comida” (30). Este es el último estadio de su proceso de ver; de su fuga. Lo que le sigue es el lento reingreso en la antigua vida. Desde allí se va cerrando progresivamente el relato estructurado en la proliferación de las acciones que previamente habían sido escasas. El movimiento se apodera del texto hasta que le tuerce la mano a la suspensión, a la parálisis transformadora. Ana sopla la pequeña llama del día y con ello la última acción –performance del lenguaje– da término a lo que fue la experiencia de la cuasi disolución.

*

Así como “Amor”, “La bella y la bestia o La herida demasiado grande” se estructura a partir de una similar cadencia en la secuencia de la acción, sin embargo, es aún más radical en su economía. En la antesala de esta secuencia se presenta al personaje principal y comienza el movimiento: Carla de Sousa y Santos, es una mujer de la alta sociedad carioca. Ha terminado su rutina de peluquería, solo que en esta ocasión ha preferido evitar el acicalado de pies y manos. Se da cuenta muy tarde de que esto significará una ventana de tiempo muy extensa que tendrá que llenar antes de que Don José –su chofer– la recoja. Decide quedarse en la calle y esperar allí. Mientras está de pie en la Avenida Atlántica se le acerca un mendigo con una herida infectada en la pierna. Acto seguido le da al hombre una suma inusualmente elevada de dinero y luego intercambian fallidamente algunas preguntas y respuestas. Un poco después ella se sienta en el suelo y lo último que sabemos es que Don José la ha recogido. Carla ha montado en el coche y se aleja de Copacabana.

A juzgar por las descripciones de la voz enunciativa, Carla no es una mujer diametralmente distinta a Ana. Si bien pertenece a una clase social más alta, también está casada, tiene hijos y, quizás lo más relevante, vive en un orden de cosas por el cual, se explicita, ella ha optado. Al igual que Ana, Carla vive una rutina controlada compuesta eso sí por quehaceres que corresponden al mundo social al que se vincula, sin embargo, estas

17 Es interesante lo que ofrece una lectura simbólica del Jardín Botánico y las referencias a la naturaleza en este cuento. Cuando la voz enunciativa nos informa acerca de la vida organizada y normalizada de Ana, lo hace usando la analogía entre la mujer y un labrador, aquel que, en su labor de sobrevivencia, planta y trabaja la tierra. Dice la voz que en su ambiente ordenado es como si Ana plantara unos árboles. En este sentido, el símbolo del árbol tiende reafirmar la idea de un orden orgánico: el árbol simbólicamente refiere a la vida y su estructura orgánica natural, a la verticalidad, a la certeza, al arraigo: raíces, tronco, copa. El árbol es un eje, un soporte de la vida, estabilidad. Pero, por otro lado, en la tradición judeocristiana, ese árbol es posibilidad, pues en él se deposita aquello que está prohibido al ser humano: el conocimiento total (el lenguaje y el saber). En medio de su proceso de disolución, Ana es ubicada en el medio de un Jardín Botánico, en la exuberancia de la naturaleza. Los bosques y los conjuntos arbóreos, en general, simbolizan lo desconocido, lo salvaje, la naturaleza indómita que se opone a la seguridad del terreno, la tierra cultivada, el jardín, la naturaleza dominada por la mano humana. Es decir, ambos elementos leídos simbólicamente ayudan a confirmar visualmente los mundos entre los que se debate la protagonista. Queda pensar solamente en la domesticidad del Jardín Botánico, pues se constituye como territorio organizado por la lógica moderna que se propone, precisamente, ordenar la experiencia del sujeto en la naturaleza ¿Por qué entonces en medio de su momento de disolución Ana se sitúa en un espacio de locura domada y reducida?

también son labores¹⁸ que cumple como condición para mantener su estabilidad y garantizar el control y la norma. Otro elemento que asemeja a las protagonistas es que también a la de “La bella y la bestia” el azar la sorprende. Un error en el cálculo del tiempo interrumpe su esquemática rutina y la deja a la intemperie, en la calle. Nuevamente, una mujer es expuesta al espacio público en la hora de la tarde. Es en el instante en el que ella decide que sería maravilloso y *novedoso* quedarse allí en el afuera, cuando se suspende la acción por primera vez en el relato y aparecen los primeros indicios de transformación. Parada en la avenida frente a la playa, Carla, detenida, hace el primer amago de ver(se). Su primer gesto: mirarse al espejo. En la superficie refractante ve lo que es, aquello que no terminará de ver sino solo hasta cuando el proceso de verse se profundice. Se define y jacta de ser una mujer inserta en un orden y en una tradición: “Pensó: “Estoy casada, tengo tres hijos, estoy segura” (531). Es en medio de esta actividad, cuando la quietud y la seguridad que le daba este acto de confirmar su posición se rompe agresivamente. Frente a ella se para el mendigo y le pide una moneda. En este momento tiene lugar un *encuentro*. En el caso de “Amor” se trataba del encuentro con un ciego, un *otro* refractante, unos ojos que no miran y devuelven la mirada. En esta historia, un lesionado con una herida putrefacta amenaza la unicidad controlada del sujeto Carla. Este encuentro con el otro radical, arrojado por el azar, es el dispositivo de arranque de un proceso paulatino de cambio que, al igual que el de Ana, no fructificará. El enfrentamiento con el hombre, relación que se sostiene en la tensión de la parálisis física, paradójicamente le permite a Carla moverse, verse; le permite echar a andar una reflexión sobre el yo que podría detonar en la transgresión del sistema que provee estabilidad.

Este instante de reunión, sin embargo, es interrumpido momentáneamente por una acción que modifica levemente el tiempo del relato: los contendores hablan. Es decir, además de estar experimentando la co-presencia material del cuerpo, mujer y hombre intentan comunicarse, deviene el encuentro de los lenguajes. Pero el hombre no habla claro pues no tiene dientes y la mujer no comprende la economía del intercambio caritativo; este encuentro es fallido, las palabras dan un primer indicio de ineficacia. A pesar de ello, la disonancia verbal solo anima a Carla y entonces: “Ella se recargó en la pared y decidió deliberadamente pensar” (533). Al principio, como en un proceso acompasado de aprendizaje, su pensamiento tampoco es eficiente y vienen a su cabeza solamente preguntas absurdas. Como en una especie de combate, sus antiguas ideas comienzan a estrellarse con unas nuevas. Aparece entre ellas el tópico de la justicia social y, unos segundos después, saca conclusiones acerca de la teoría neoliberal de la redistribución del mercado.¹⁹ Una de las preocupaciones que brota durante el periplo reflexivo de Carla surge cuando aparece nuevamente el fantasma de la vida estable y ella intenta ansiosamente pensar cómo podría explicar a sus amistades la experiencia que está viviendo: “¿Y la fiesta? Qué diría en la fiesta, cuando bailara, qué le diría al compañero que la tendría entre sus brazos... Lo siguiente: mire, el mendigo también tiene sexo, dijo que tenía once hijos” (535).

¿Cómo narrar su encuentro? ¿Cómo traducir una vivencia incomprendible para sus otros-iguales? ¿Cómo decir? Y se haya en esta disyuntiva cuando de pronto se da cuenta que ha cruzado una línea, pues ya no puede articular, no puede contar su encuentro con el mendigo. Está atravesando

18 Para referirme a las actividades que llenan la vida diaria tanto de Ana como de Carla he escogido utilizar intencionadamente el término *labor* en el sentido en que Hannah Arendt lo propone. La filósofa define *labor* como una de las tres actividades fundamentales de una vida activa que se opone a la vida del ocio (neg-ocio, negación del ocio). La *labor* es una tarea vinculada a la sobrevivencia biológica de los sujetos y tiene como característica principal repetirse sin llegar nunca a terminar. En este sentido, me parece totalmente adecuado usar el concepto, pues creo que, precisamente, la estructura de la vida de las protagonistas se concibe bajo el régimen de la labor. Ellas no se dedican a los negocios, se activan para sobrevivir y mantener la existencia de los otros. Además, lo que parece interesante es que el ocio, la pausa, el estar sentada, la *parálisis*, es lo que pone en riesgo la sobrevivencia del sistema que sostienen con su labor. Vid. Arendt, Hannah: *The human condition*. Chicago, University of Chicago Press, 1998.

19 Es interesante ver cómo en la medida en que Carla se va introduciendo en esta reflexión confusa, reproduce automáticamente la fórmula de la redistribución económica que vulgarmente se denomina *la teoría del chorreo*, teoría que, importada por un grupo de profesionales y académicos latinoamericanos desde la Universidad de Chicago durante la década de los setentas del siglo anterior, intentó y logró justificar la integración de la región a la economía global de mercado. Este supuesto fue la base teórica del llamado milagro brasileiro, así como también de las políticas económicas que se ejecutaron en la dictadura cívico-militar de Pinochet en Chile. Y así como fueron la causa de esos *milagros* también lo han sido de sus devastadoras consecuencias. Podría ser iluminador profundizar más en este tipo de elementos que Clarice Lispector incorpora en sus textos tardíos, o como se ha definido, en los textos pertenecientes a su *trash period*. Más adelante ahondaremos algo más en esta división del trabajo de la autora. Vid. Moriconi, Ítalo: “*The Hour of the Star* or Clarice Lispector’s trash hour”. *Portuguese Literary and Cultural Studies* 4/5, Spring/Fall 2000.

hacia el lado del hombre y entonces comienza a cuestionar su origen y posición en el mundo. Carla *ve* su *herida* y se pregunta: “¿pero estoy loca? ¿He caído en un esquema? ¿En un esquema de gente rica?” (536). En medio de la calle, frente al hombre, frente a su propia vida, Carla re-*visa* su historia en un ejercicio en el que usa nuevas herramientas para interpretar su presente y su pasado. Por lo tanto, se *ve* culpable de la herida del hombre, ve que está siendo engañada por su marido, se ve inmóvil y se da cuenta de que siempre ha sido un objeto de intercambio. Frente a estas visiones piensa romper el statu quo, piensa que debe volver a su nombre de soltera y también que debería quizás casarse con el mendigo.

Arranca de nuevo la acción, de pronto, cuando Carla interrumpe su reflexión y propicia una segunda interacción lingüística con el mendigo. Carla le pregunta si habla inglés. Evidentemente tanto interrogación como respuesta son imposibles. El lenguaje se hace insuficiente para el encuentro de los mundos y, de hecho, nunca lo harán. Así, aunque la mujer en su transformación se identifique o simpatice con el hombre, hay algo entre ellos que nunca se acercará. Las palabras no pueden promover el encuentro porque no funcionan entre los interlocutores. Sin embargo, este fracaso en el escenario de la acción narrativa no detiene el proceso de radicalización de la reflexión de la protagonista. A partir de este nuevo des-encuentro lingüístico Carla comprende que, hasta el momento, ella ha sido parte de una clase social que sostiene la injusticia y condena al mendigo a la desgracia y la carencia. Por si fuese poco ella no solo ha sido ciega respecto de este hecho, sino que ha querido serlo negándolo.

Sigue debatiéndose dentro de sí (acción suspendida) mientras el hombre permanece frente a ella en el momento en que, bajo mi punto de vista, se narra el instante más álgido de su proceso de desestructuración; cuando el proceso de identificación se realiza en sus propias afirmaciones verbalizando (diciendo en primera persona) su ignorancia anterior: “Pero de repente ese pensamiento a gritos:²⁰ —¿Cómo nunca

había descubierto que también yo soy mendiga? Nunca pedí limosna, pero mendigo el amor de mi marido que tiene dos amantes, mendigo por el amor de Dios que me consideren bonita, alegre y aceptable, y la ropa de mi alma está harapienta . . .” (538).

Aquí Carla de Sousa y Santos da un salto y realiza un gesto de transgresión en su vida. Se sienta en el suelo. Esta es la acción que cierra su transformación. De allí en adelante el regreso paulatino a la vida antigua. Carla nunca supo el nombre del mendigo, pues no se lo había preguntado. A pesar de este desencuentro final, del abismo que los separa, de la imposibilidad de las palabras de acercar bella y bestia, Carla ya no sería la misma. Había visto demasiado.

*

En las páginas anteriores hemos revisado en detalle la configuración de la imagen clave que me he propuesto analizar en este trabajo. Dos mujeres paralizadas, tanto existencialmente en sus rutinas o *sistemas* de vida, como en su situación física, en su presente del relato (Ana sentada ya sea en el autobús, en la banqueta del Jardín Botánico, o en la silla de su casa, y Carla, parada estática en la acera de la avenida Atlântica, y luego, sentada en el suelo), experimentan un *encuentro* con lo otro. Esta reunión insólita e intensa provoca en ellas un proceso de cambio que radica principalmente en la activación de su capacidad de *ver*, de verse a sí mismas y al mundo desde una nueva perspectiva. La visión las deja expuestas a una autoevaluación y las empuja enérgicamente a querer llevar a cabo ese cambio. Sin embargo, aun cuando el encuentro motiva esa metamorfosis, en ambos casos esta no se completa y el orden original se restablece. Así, hasta ahora, he leído la experiencia de las mujeres desde el punto de vista de la diégesis, de la historia que tenemos en frente y leemos. He explicado cómo esta se desarrolla, cuáles son sus características y he confirmado que ambos textos cumplen con exhibir la imagen paradójica de una mujer pasmada que sufre un proceso infructuoso de transformación. Hasta ahora, eso sí, he interrumpido el análisis del siguiente nivel.

encontrar los materiales adecuados que le permitan *el decir*. En el caso del *pensamiento como grito* que articula el personaje Carla Sousa, me parece interesante como una última herramienta (artilugio) que utiliza para poder expresar aquello que ve pero que parece indecible.

20 Es importante anotar, aunque sea someramente, el rol que juega aquí el término *grito*. El grito comienza a ser parte significativa del trabajo de Lispector cuando escribe la primera versión de *Agua viva* que, precisamente, tituló *Objeto gritante*. Desde ese momento de su trayectoria, designado como el periodo de la basura, el *grito* aparece con mucha frecuencia en los textos y, especialmente, referido a la forma material de una voz que intenta articular un algo cuando las palabras son insuficientes. En este sentido, pienso el grito como una estrategia ética y estética que la autora utiliza para dar un paso más allá en este proceso experimental de

Si bien Carla y Ana experimentan estos sucesos, no tenemos acceso a ellos a través de su propia voz. Entonces nos preguntamos ¿quién urde los hilos del texto de su experiencia? ¿quién organiza los hechos? ¿quién escoge las palabras para dar cuenta del proceso de transformación de estas mujeres? Todavía en el plano de la ficción, cuando la acción narrativa es sorpresivamente suspendida en el texto, cuando las mujeres dejan de *hacer* y comienzan a *decir* aparece la figura clave: la voz enunciativa. Esta configura el *punto de hablada* discursivo que da cuerpo a la secuencia de los hechos, que dibuja y presenta a los personajes, nos informa de sus estados internos, sabe lo que piensan y sienten, los escolta y explica e interpreta cómo viven su proceso de *ver*. Esta voz enunciativa, en el caso de los textos estudiados, es una voz en tercera persona que habla por las protagonistas. Estamos frente a un(a) contador(a) de historias, frente a un(a) creador(a) que en la narración, o verbalización de la experiencia de Ana y Carla, tiene la facultad de abrir la posibilidad del cambio radical.

Tanto en “Amor” como en “La bella y la bestia” la voz enunciativa mediatiza el habla de estas mujeres permitiéndoles hablar directamente –en primera persona singular–, en contadas ocasiones. “Ella dijo”, “Ella pensó”, “Se sintió”, “en el fondo ella siempre había”, etc. Son los enunciados más comunes en los textos, mientras que los entrecomillados, a través de los cuales Ana y Carla *aparecen*, asumen su agencia y hablan por ellas, son escasos. Sin embargo en ambos textos, con distinto tono, la voz enunciativa parece constituirse y reconocerse como una subjetividad que articula el juego de la proliferación de voces y miradas. Entre todas las que incluye, la suya se integra como una perspectiva dominante, como la voz hegemónica que encauza y gobierna los hilos del tejido de la trama. En este sentido, la voz enunciativa funciona como unos ojos que todo lo ven, que controlan la escena, que eligen y montan las tomas, pero, lo más importante es que hablan por alguien que no puede enunciar. Esta idea de la inclusión de *presencias* puede verse materializada en “Amor”, por ejemplo, cuando la voz enunciativa incorpora las miradas (aunque no sus hablas) de los ocupantes del autobús y también la de un *otro* anónimo sobre el cual se especula en la incerteza más plena: “y quien la viese tendría la impresión de una mujer con odio” (23). Sin embargo, a pesar de este gesto de incluir en el cuento otras voces –a través de narrar sus miradas–, la voz enunciativa sigue siendo la poseedora de la palabra, la articuladora de esa posibilidad: Ana no puede *decir* su experiencia de *ver* y para eso necesita de la agencia de un *vidente* que es capaz de dar cuenta y explicar

su experiencia. A través de la escritura, del decir de la voz enunciativa, Ana es descrita y *escrita*: la voz enunciativa tiene el poder de hacer posible la experiencia de su transformación. De todas maneras, la escritura en su voz es solo potencia, pues aun cuando este *vidente* posee la facultad de decir, esa enunciación no cambia el orden del mundo de Ana.

El caso de “La bella y la bestia” es más drástico, pues en el texto la voz enunciativa da la palabra no solo a la protagonista directamente sino también a Don José, el chofer, y al otro radical, al mendigo. Este es incorporado a la trama en su *propia voz* añadiendo a la escena general su percepción particular y otra de la experiencia de Carla: “*Pensamiento del mendigo*: ‘Esta doña con la cara pintada y con estrellitas doradas en la cabeza, o no me da o me da muy poco . . .’ Y entra de nuevo la voz del narrador: ‘Se le ocurrió entonces, un poco cansado: ‘. . . o me dará casi nada’” (532).²¹

Este no es el único gesto de inclusión de voces que realiza la voz enunciativa. En coherencia con lo que ha venido haciendo Clarice Lispector respecto al tratamiento de la voces a lo largo de su trayectoria, la voz enunciativa de “La bella y la bestia” responde a un tipo de voz que la autora ha venido delineando y ensayando durante diez años y que define dos momentos en su escritura.²² En este caso, estamos frente a

21 Las cursivas son propias.

22 Se hace necesario establecer el contexto de escritura de los cuentos escogidos, pues la diferencia de momentos de producción nos da pistas para la exégesis, pero también abre algunas preguntas. Coincido con algunos críticos que plantean que la obra de Clarice Lispector se dividiría en dos periodos claves cuyo texto de transición es *Agua viva* (1973). Ítalo Moriconi, propone que estas etapas pueden ser reconocidas como: la fase de la sublimación, que incluye la producción previa a 1973 y que, en el caso de las estrategias narrativas, se caracteriza por su dialogismo y por instalar la subjetividad del narrador: “. . . by means of the classic interplay of the narrative enunciation and characters, here narrative viewpoint is placed at the center of the stage” (216). La segunda etapa, a la que correspondería “La bella y la Bestia” y *La hora de la estrella*, se caracterizaría entre otras cosas, precisamente, por su insistencia en la instantaneidad de la escritura: “The effect of simultaneity here is given by the fact that the most important narrative plane of the text is that on which the narrator discusses with the reader the process by means of which he creates a fictional character . . .” (ibid.). Aun cuando esta definición describe un proceso metaficcional que va más allá que el que testificamos en “La bella y la bestia”, podemos ver que ese rasgo aparece en el cuento y si no se manifiesta tan acentuadamente, habría que preguntarse por qué Lispector retorna en este momento de su trayectoria a usos pretéritos de su producción. En este sentido es necesario investigar más a fondo la intervención que realizó Olga Borelli en la escritura de este cuento.

una voz enunciativa que da claras señas de integrarse y reconocerse explícitamente como parte de la ficción (mise en abyme). Una voz que se introduce sin enmascaramientos haciendo del texto y de sí mismo una evidente creación, un ensayo, un nuevo experimento para tratar de decir. Por lo menos en dos instancias del texto es posible apreciar esta presencia metaficcional. En el principio, luego del título, leemos: “Comienza” (530) y, luego, al final de la narración, como si de una acotación teatral se tratase, se lee: “(en el coche andando)” (541).

En estas dos *innovaciones* que se añaden en el texto de los setenta y de las cuales carece “Amor”, podemos sin embargo constatar, primero: que la voz enunciativa sigue poseyendo la palabra y el que a través de esta realiza la posibilidad de la transformación de Carla. Segundo, que, a pesar de las inclusiones tanto de la voz de la protagonista como de las otredades radicales, la agencia es inevitable. Es decir, esas subjetividades no pueden hablar por sí mismas y cuando lo hacen, aún cuando *se* les da la posibilidad, cuando la voz enunciativa *se las* otorga, no se entienden y se desencadena un cortocircuito comunicacional (el caso del mendigo desdentado). Así, entonces, podemos sostener que la ineficacia del lenguaje está en las palabras de los personajes, pero también se traspasa a la voz enunciativa. Por más que esta mediatice el decir y la experiencia de la metamorfosis, nada puede hacer efectiva su posibilidad de enunciación. El relato de la voz enunciativa se vuelve pura potencia. Su acto (actividad) de dejar(nos) ver y de dejar vivir la experiencia a las personajes tiene una eficacia y duración limitada. Desde esta perspectiva, la escritura es lo único que soporta potencial y momentáneamente el suceso del decir(se), ver(se), pensar(se) y quizás también de hacer filosofía.

DIOSSES, DIOS Y PALABRA. UN EPÍLOGO PARA CONTINUAR

En nuestra lectura, Madame Carlota, la voz mediatizada y mediatizadora por antonomasia, tampoco puede decir. El fracaso de la jugada narrativa más sofisticada que ha diseñado *la pequeña contadora de historias* no hace más que confirmar, una vez más, que el decir es pura (im)posibilidad y pura potencia. Ana y Carla solo pueden atisbar su transformación, solo pueden dejar de ser mujeres paralizadas en tanto son escritas por palabras que no logran escribirlas en su totalidad.

Volvemos entonces a aquella imagen que acecha los textos de Lispector: la imagen de la mujer (madre/matria/matriz) pasmada y la niña

que solo puede robarle una sonrisa *diciendo* sus historias. Un cuadro que, reitero, no es bajo ningún punto de vista causa, sino metáfora de la idea de la autora sobre la imposibilidad/potencialidad de la escritura. Bajo mi punto de vista esta concepción sobre el acto de escribir y/o el quehacer literario podría tener dos fuentes de diversa procedencia.

En primer lugar, pienso que el asedio de esta imagen de la niña *contadora de historias* que se proyecta en la enunciación a través de la figura de la voz enunciativa y que le ofrece el habla perdida a la madre, no puede dejar de vincularse a la figura del artista –poeta moderna y vanguardista–.²³ Esta figura pareciera central en la obra de Clarice Lispector pues, como hemos visto en esta reflexión, es la voz enunciativa –creación de la escritora– quien posee la capacidad única de ver el *proceso de ver* de su propia creación (de sus protagonistas, en este caso) y, al mismo tiempo, de *intentar* (re)producirla a través del lenguaje, de la letra. Como apuntamos antes, la voz enunciativa sería una vidente, un ser excepcional que posee la facultad de contar la potencial experiencia de transformación de los personajes y, en este relatar, actualizar la imposibilidad del lenguaje mismo. En este sentido la autora, que da vida a esa voz enunciativa, vendría a convertirse, como dice Vicente Huidobro,²⁴ en un pequeño dios, un ser privilegiado en el ámbito de la realidad factual que en el instante de la escritura es capaz de ver y decir lo que para otros es imposible. Otro rasgo moderno y vanguardista que se intuye en esta concepción de escritura es el *motivo* de la poesía (creación) como conjuro. En este caso, la obra vinculada al sublime moderno se convierte en el único espacio en el que es posible decir, ver, existir, pensar. Por ejemplo, para los surrealistas franceses, y para todas y todos quienes asumieron o abrazaron sus postulados ético-estéticos, el único espacio en el que era posible la libertad

23 Me refiero aquí a la figura del poeta como visionario o sujeto excepcional que se construye en el romanticismo y se transforma a lo largo del siglo XIX y XX. Me interesa vincular la figura de Lispector, eso sí, a la desarrollada por artistas como Rimbaud o Baudelaire y en Latinoamérica con Darío y con los vanguardistas de principios del siglo XX. Esta figura es la del ungido que tiene la facultad de hacer dos cosas que nadie más puede hacer: ver/experimentar y (intentar) verbalizar/escribir esa experiencia de ver.

24 “. . . Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas! / Hacedla florecer en el poema; / Solo para nosotros / viven todas las cosas bajo el sol. / El poeta es un pequeño Dios”. Huidobro, Vicente: “Arte Poética”. *Antología Poética*. Santiago, Editorial Universitaria, 1992. Este es un fragmento del poema, de sus últimos tres versos. El poema apareció por primera vez en el libro *El Espejo de Agua* en 1916.

total, la actualización pura del inconsciente liberado, era la poesía o la obra de arte. Para Lispector, en este sentido, la literatura podría ser esta zona donde es posible ensayar las formas de decir y el potencial de las palabras. El resultado: el acto siempre imposible de transformación total, de transgresión radical, y allí creo que descansa el motor de su obra. La trayectoria de Lispector se convierte en el ensayo permanente e incansable de las *formas* de decir.

La otra fuente sobre la que emerge la concepción de la escritura lispectoriana proviene de un origen biográfico y de sus influencias intelectuales. Según Mendes de Sousa, uno de los principios desde el que surgen las búsquedas escriturales de la ucraniana-brasilera, es el problema de la lengua. El duro encuentro entre lengua materna (yiddish) y un idioma apre(he)ndido en la infancia (portugués) provocaría, para el autor, un conflicto en el decir. La lengua de la madre (contaminada por la culpa de poder haber sido causa de su enfermedad) y la del padre (el inicio de su entrada a lo simbólico en Brasil), ambas en conflicto en ella, la empujarían a una búsqueda siempre fallida y errante que derivaría en su permanente reflexión sobre el acto de escribir (15-23). En algún momento el crítico encuentra la mejor manera de explicarse citando a Deleuze: “The art of literature is that of being a stranger in your own language” (22). Sin embargo, pienso que esta idea que presenta Mendes de Sousa no es sino un indicio de otra posible lectura que se asoma por ausencia, a veces, en la escritura de Clarice. Es el problema que une idioma, lengua, literatura, cultura, lenguaje, filosofía; es el problema de la figura de dios. Es la cuestión de la divinidad innombrable del judaísmo, pero también creo, sobre todo, la de la figura del dios substancia infinita, de Baruch Spinoza. Esa figura de dios que es naturaleza –*Deus sive Natura*– y que puede ser reconocida solo metonímicamente sin poder acceder nunca a su totalidad, solo a través de palabras que parecen decir *el nombre*. Esta relación entre la estética lispectoriana y la obra de Spinoza no es arbitraria pues existen rastros de la relación entre la trayectoria artístico-intelectual de Clarice Lispector y las ideas del filósofo. En primer lugar, están las referencias directas y explícitas que la escritora hace de sus planteamientos en algunas obras, por ejemplo, en su primera novela *Perto do coração selvagem* y en *A Paixão Segundo G.H.*,²⁵ pero también se asoman los registros mate-

riales de esa vinculación. En la fotobiografía de Lispector publicada por Battella Gotlib, se incluye una imagen de una estantería de la casa que ocupó Clarice al final de su época universitaria, en la que se distingue un ejemplar de las obras completas de Spinoza. Al no ser inocua esa pista y reconociendo su posible influencia en la estudiante de leyes, la siguiente fotografía exhibe el libro firmado por su propietaria y fechado 1941. Muy significativa es la anotación manuscrita de Lispector en una de las páginas del ejemplar, dice: “Dentro do mundo não há lugar para outras criações. Há apenas a oportunidade de reintegração e de continuação. Tudo o que poderia existir, já existe certamente” (134).²⁶ Las palabras que nombran el mundo (y las cosas) son, como bien lo decía Lispector, *carnadas* (“La pesca milagrosa”, 1978). Ellas solo pueden acercarnos a esa visión imposible de obtener. Las palabras son la huella de ese algo que no podemos aprehender.

Me permito incluir un fragmento de un texto que contundentemente retrata esta concepción de la escritura como ejercicio para acceder a esa figura de dios:

Eso de lo que se vive –y por carecer de nombre solo la mudez pronuncia– es a eso a lo que me aproximo por medio de mi gran amplitud de ser yo. No porque entonces encuentre el nombre y vuelva concreto lo impalpable –sino porque designo lo impalpable como impalpable, y entonces el soplo recrudece como en la llama de una vela (*La pasión según G.H.* 184).

de Joana”, donde la voz enunciativa describe en especial la experimentación de la sensación de libertad de la protagonista, su forma de concebir la idea de eternidad y las condiciones de la existencia humana. Luego en otros textos, como, por ejemplo, *A Paixão Segundo G.H.*, podemos leer entre líneas algunas de las propuestas más radicales de filósofo. En estos textos se reactualiza el dispositivo de la voz enunciativa como un mecanismo que, a través de la escritura (a través de palabras que intentan decir), modela o bosqueja lo inexplicable e indecible.

26 Suponemos por este último hecho que ella habría tenido acceso a los escritos más relevantes de Spinoza y que su relación con sus postulados podría ser más que casual. Sin embargo, es necesario realizar una investigación mucho más profunda y acabada, pues las implicancias de esta conexión pueden ser altamente interesantes para la lectura de la obra lispectoriana. Vid. Battella Gotlib, Nádia: Clarice. *Fotobiografía*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009. 2da. Ed. y Lispector, Clarice: *Near to the wild heart. New York, A new directions book*, 1990. págs. 39-40 y 109-111.

25 En el capítulo “A Pequena família”, de *Perto do coração selvagem*, realiza una breve reflexión respecto a sus ideas, pero también menos explícita, pero profunda, en el apartado “Alegrías

La apuesta es sobre la escritura —como un conjuro, quizás—. Un espacio en el que la prueba y el error para encontrar las palabras puede darnos atisbos de lo imposible de obtener/ver. La trayectoria de Clarice Lispector se trata de eso: el experimento eterno y fallido por tratar de ver a dios (lo invisible/indecible). El decir *mal* o el decir *ineficazmente* deja al lenguaje desnudo de contenido. Lo vacío y lo expone a su pura materialidad, a su esqueleto. Pienso que este hecho que comúnmente puede ser considerado como un fracaso se vuelve la posibilidad más cierta del éxito cabal en la obra de Lispector. Un triunfo que significa obtener un fragmento, un vestigio de la verdad (dios). Y si dios, lo infinito, habita en la materia cada vez que nos encontramos con ese lenguaje abyecto y desnudo, con esa materialidad pura, accedemos a un trozo de la verdad imposible.²⁷ La escritura es la posibilidad erótica de la experiencia incompleta de dios.

Estas mujeres pasmadas, en este sentido, representan uno de los subterfugios de la autora para tratar una y otra vez de modular la experiencia de ver. Se proyectan sus miradas, las de ellas, las mujeres que se ven en las miradas de los otros. Se intersectan con las de un contador de historias (voz enunciativa) viendo la experiencia de ver y también con la de una escritora presenciando el fracaso de la propia escritura. Finalmente, nosotros, los lectores, estamos mirándonos a todos en la hoja de papel

27 El reconocimiento de estas dos posibles fuentes que, según mi punto de vista, constituyen el andamiaje de la concepción de escritura que maneja Lispector, nos enfrenta al diálogo con la crítica especializada. Para muchas/os autoras/es el carácter móvil de la escritura de la brasilera-ucraniana, su nomadismo y desterritorialización, han sido signos suficientes para categorizarla como una escritora posmoderna *avant la lettre* o, por lo menos, como una artista que articula en sus obras ciertas categorías que solo son explicadas (y/o diseñadas) en el contexto de la hegemonía del postestructuralismo y la deconstrucción. Sin embargo, en esta, mi lectura de Lispector, discrepo de estos planteamientos que borran de la influencia que es posible reconocer en la obra de Clarice, formaciones tan modernas como las que conforman la vanguardia. Pero sobre todo con el rechazo a pensar que la búsqueda ética y estética de la autora no apunta a la vacuidad posmoderna. Las nociones de autor, obra y la marcada asunción de la tensión entre arte y vida, y la misma tensión que exhibe en su estética de la (im)posibilidad de la escritura, no nos dejan otra opción que (re)pensar la forma en que hasta ahora sus textos han sido analizados. Vid. Fitz, Earl: *Sexuality and being in the poststructuralist universe of Clarice Lispector: the différance of desire*. Austin: University of Texas Press, 2001; Paulson, William: “The invention of a non-modern world”. *Closer to the wild heart. Essays on Clarice Lispector*. Oxford: Legenda, 2002; Kroll, Renate: “Recuperación del yo por pérdida de sentido: sobre el principio estético en Clarice Lispector”. *Revista de Letras* Vol. 44, n°2, Literatura de autoría femenina, (Jul – Dic., 2004), 13-29.

blanco refractante, viéndonos ver aquello que solo puede ser percibido en su huella. Nuestra condición es la pasión.

OBRAS CITADAS

- Arendt, Hannah. *The human condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Battella Gotlib, Nádia. *Clarice. Fotobiografía*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- Blanchot, Maurice. “La literatura o el derecho a la muerte”. *La parte del fuego*. Madrid: Arena, 2007
- Cixous, Hélène. “Reaching the point of wheat, or A portrait of the artist as a maturing woman”. *New Literary History* 19, n°1, 1987.
- Derrida, Jacques. “El animal que luego estoy si(gui)endo. Continuará...”. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta, 2008.
- Fitz, Earl. *Sexuality and being in the poststructuralist universe of Clarice Lispector: the différance of desire*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- . “A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector”. *Contemporary Literature* 28, n°4, 1987: 420-36.
- Klobucka, Anna. “Clarice Lispector by Clarice Lispector”. *Closer to the wild heart. Essays on Clarice Lispector*. Oxford: European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002.
- Kroll, Renate. “Recuperación del yo por pérdida de sentido: sobre el principio estético en Clarice Lispector”. *Revista de Letras* 44, n°2, Literatura de autoría femenina, (Jul – Dic., 2004): 13-29.
- Lispector, Clarice. “Amor”. *Laços de Família*. Barcelona: Montecinos, 1998: 20-32.
- . “La bella y la bestia o La herida demasiado grande”. *Cuentos reunidos*. Madrid: Siruela, 2008: 530-41.
- . *Laços de Família*. Sao Paulo: Editôra Paulo de Azevedo, 1961.
- . *Near to the wild heart*. New York: A new directions book, 1990.

- . *Agua viva*. Madrid: Siruela, 2004.
- . *La hora de la estrella*. Madrid: Siruela, 2009
- . *La pasión según G.H.* Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- . “La pesca Milagrosa”. *Para no olvidar*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2011
- . *La manzana en la oscuridad*. Madrid: Siruela, 2003
- Lowe, Elizabeth. “The Passion According to C.L.”, *Inter-view Review* 24, 1979: 35.
- Mautner Wasserman, Renata. “Identity, language, silence: Clarice Lispector”. *Central at the Margin: Five Brazilian women writers*. Philadelphia: Lewisburg Bucknell University Press, 2007.
- Mendes de Sousa, Carlos. “Mother, Body, Writing: The origins and Identity of Literature in Clarice Lispector”. *Closer to the wild heart. Essays on Clarice Lispector*. Oxford: European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002.
- Moriconi, Ítalo. “The Hour of the Star or Clarice Lispector’s trash hour”. *Portuguese Literary and Cultural Studies* 4/5, Spring/Fall 2000.
- Moser, Benjamin. *Why this world. A biography of Clarice Lispector*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Paulson, William. “The invention of a non-modern world”. *Closer to the wild heart. Essays on Clarice Lispector*. Oxford: European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002.
- Peixoto, Marta. *Passionate Fictions, Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1994.
- Russotto, Mágina. “Encantamiento y compasión: un estudio sobre “El huevo y la gallina”. *Dispersión y permanencia: lecturas latinoamericanas*. Caracas: CEPFHE, 2002.
- Shtif, Nokhem. *The Pogroms in Ukraine, 1918–19. Prelude to the Holocaust*. Translated and annotated by Maurice Wolfthal. Cambridge: Open Book Publishers, 2019. <https://doi.org/10.11647/OBP.0176>
- Wasserman, Renata. *Central at the Margin: Five Brazilian Women Writers*. Cranbury: Bucknell UP, 2007.
- Williams, Clarice. *The encounter between opposites in the works of Clarice Lispector*. London: Bristol, 2006.
- . “The passion according to G.H by Clarice Lispector”. *The Cambridge companion to the Latin American novel*. Efraín Kristal (Ed). New York: Cambridge University Press, 2002.