

La herida vital o el amor en la escritura de Clarice Lispector

The Vital Wound, or Love in the Writing of Clarice Lispector

Alejandra Canedo Sánchez de Lozada*

Resumen:

La escritura de Clarice Lispector instauro una ética que rompe con esquemas tradicionales, de modo tal que se despliega a partir de un espacio en gran medida afín a ese más allá del bien y del mal de Nietzsche. Este artículo, entonces, explora el regreso que realiza la escritura hacia la alegría y fuerza de lo vivo, hacia el amor de y hacia los procesos neutros y violentos de la vida. Esto conlleva la exploración de una escritura que tiene sentidos corpóreos, que hace circular por las palabras aquello que no tiene un lenguaje. Se trata, en última instancia, de una escritura que es amorosamente, puesto que la autora expone su palabra y la individualidad de sus personajes a la herida vital.

Palabras clave: Herida, amor, carencia, regreso.

* University of Pittsburgh.
alecanedo@hotmail.com

Abstract:

Clarice Lispector's writing has an ethic that goes beyond traditional points of view, meaning that this writing sets itself in closeness to the Nietzsche's beyond good and evil. Hence, this article explores the writing's return to the joy and power of life itself, as well as the return to the love of, and the love to the violent and neutral processes of life. This means an exploration of a writing that has bodily senses, a writing that has circulating in itself the non-nameable. Since the author exposes her words and the individuality of her characters to the wound of life, we are talking about a writing that exists lovingly.

Keywords: Wound, love, lock, writing.

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

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: “*Estoy viva. Como una herida, flor en la carne, está en mí abierto el camino de dolorosa sangre*” (Lispector, 2003). 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 refiere 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” (Lukács, 1971:29). 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. (Lukács, 1971:29-30)

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 (Kundera, 1988:13-14).

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 (Paz, 1985:20-21)

En estos planteamientos, el pertenecer a un Orden (divino) implicaba tener un lugar y un por qué; el ser humano estaba en armonía consigo y con su mundo (su tiempo, sus dioses, sus semejantes). Al perder tal Orden, 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” (Kundera, 1988:15); Paz, por su parte, señala que la novela tiene “héroes” fragmentados como su mundo, que perdieron el tiempo mítico/paradisiaco y avanzan en el tiempo histórico: linealmente, añorando/pretendiendo una utopía (cristiana).

De manera distinta a estas perspectivas, 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 el tiempo (histórico) no es símbolo de caída, sino que es una posibilidad de lo vivo. Por otro lado, la escisión de sus personajes es necesaria para alcanzar

una especie de completud¹, pues, como se vio en la cita del comienzo, la herida es sinónimo de vida, y la vida en la obra de la 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 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” (Nietzsche, 2003: 21)².

La relación de la alegría y la tristeza del filósofo dialoga con la que esboza la escritura de Lispector, en cuanto que, así como para ella 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 en la tragedia se debe a la alegría, la salud exuberante y el deseo de vitalidad (Nietzsche, 2007: 11-12). De ahí que describa el estado dionisiaco (adonde lleva lo trágico) como una mezcla de miedo y éxtasis (26-27). Este estado, por otro lado, se relaciona con la intemperie en la que Lispector deja 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).

Se podría decir, pues, que el “Sí” del final de *La hora de la estrella*³ es una afirmación de la vida que despierta en Rodrigo S.M., y surge a través de la vivencia de Macabea y de la tragedia de esta última⁴. Este “Sí” es una presencia artís-

1 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 a lo más básico de la vida nunca logra comunicar tal hecho; siempre deviene silencio o un afuera (que implica una dispersión).

2 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 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. Sucede que la autora brasileña considera que el amor está enlazado con los procesos (básicos y neutros) de la vida, con aquéllos que obedecen a la especie de cada ser.

3 Esta novela es el relato de la creación de un personaje, Macabea. 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 noestina; ella es el vértigo de una experiencia que no se posee: “(Mi pasión es la de ser el otro. En este caso, la otra. Me estremezco tan desaliñado como ella)” (Lispector, 2001:30). En otros términos, el otro (la otra, en esta novela) es siempre una experiencia nueva, nunca algo preconcebido: 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; pero, sobre todo, la distancia conlleva una relación de respeto hacia quien es Otro para el Mismo.

4 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).

tica-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 consociación 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. (Nietzsche, 2007: 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 desgarrar? 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 trabajo⁵ no se está alerta o se 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” (Bataille, 2001:29; mi traducción).

Es en este sentido que la atención cobra tanta importancia en *La pasión según G.H.*⁶, 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:

Pues, como yo, has querido trascender la vida y así la has superado. Pero ahora no voy a poder trascender, voy a tener que saber, e iré sin ti, a quien quise pedir socorro. Reza por mí, madre mía, pues no trascender es un sacrificio, y trascender era antiguamente mi esfuerzo humano de salvación, había una utilidad inmediata en trascender. Trascender es una transgresión. Pero permanecer dentro de lo que es, jeso exige que no tenga miedo! (Lispector, 2000:68).

5 El mundo del trabajo, o la esfera de la actividad, es aquél que, según Georges Bataille, acumula, prevé el futuro y regula, así, cualquier tipo de derroche físico, espiritual o material.

6 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”, que 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.



Permanecer “dentro de lo que es” 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: “La vigilancia de la cucaracha era viva viviendo, mi propia vida vigilante viviéndose” (Lispector, 2000:74). Sucede que en la obra de la autora, 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.

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 “La mujer más pequeña del mundo”: “Dios sabe lo que hace”. En este relato, Pequeña 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 tuvo varios momentos difíciles consigo mismo. Pero por lo menos se ocupó de tomar notas. Quien no tomó notas tuvo que arreglárselas como pudo:

-Pues mire- declaró de repente la vieja cerrando el diario con decisión-, pues mire, yo sólo le digo una cosa: Dios sabe lo que hace (Lispector, 2001:96).

Vemos que, como decía líneas más arriba, una de las reacciones del explorador es comprenderla -léase poseerla- a través de la observación científica, ésa es su manera de trascender (escapar) de la que le pone la vida delante de los ojos⁷. A diferencia de él, y dado que no toma notas, la anciana tiene que arreglárselas como puede (“Quien no tomó notas tuvo que arreglárselas como pudo”), es decir, abandonando cualquier tipo de deseo de propiedad, o de comprensión consciente de los secretos de la naturaleza. En otras palabras, la anciana cree⁸.

7 Un ejemplo de la condensación de la vida en Pequeña Flor lo vemos en el siguiente fragmento: “Mientras tanto la propia cosa rara [Pequeña Flor] tenía en el corazón algo más raro todavía, algo así como el secreto del mismo secreto: un hijo mínimo”. Ese secreto sonríe por estar viva, lo cual perturba mucho al explorador: “Fue en ese instante en que el explorador (...) en vez de sentir curiosidad o exaltación o triunfo o espíritu científico, el explorador sintió malestar. Es que la mujer más pequeña del mundo se estaba riendo (...). Pequeña Flor estaba gozando de la vida (...), estaba sintiendo la inefable sensación de no haber sido comida todavía” (Lispector, 2001:94).

8 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 *La hora de la estrella*, en cuya dedicatoria Rodrigo S.M. (en verdad Clarice Lispector) se dirige a la sangre y dice que cree llorando.

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 *Un soplo de vida*⁹, el Autor dice:

Ah, melancolía de haber sido creado. Mejor habría sido permanecer en la inmanencia de la naturaleza. Ah, sabiduría divina que me hace moverme sin que yo sepa para qué sirven las piernas.

¿Sabrá Dios que existe?

Creo que Dios no sabe que existe. Estoy casi seguro de que no. Y de ahí viene su fuerza vehemente. (Lispector, 2001:124)

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 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 la creación y 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 Pequeña 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 “La partida del tren”, donde Ángela 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, María 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:

Temía haber llegado a un punto donde no podía interrumpirse. Se mantuvo con severidad y temor, cerró los labios sobre los innumerables dientes. Pero no podía engañar a nadie: su rostro tenía tal esperanza que perturbaba los ojos de quienes la veían. Ella ya no dependía de nadie. (Lispector, 2001b: 370)

⁹ Éste es un texto que no trata de nada específicamente. Es el intercambio de voces de Ángela Pralini y su Autor; es decir, es la reflexión del creador y la propia escritura. Reflexión que se abre (como la mayoría de los textos de *Lispector*) a lo sagrado de la vida.

Y más adelante:

Doña María Rita era tan antigua que en la casa de la hija estaban habituados a ella como un mueble viejo. Ella no era novedad para nadie (...). Sólo que no tenía nada que hacer (...) en el mundo, salvo vivir como un gato, como un perro (...). No hacía nada, hacía sólo eso: ser vieja. (373)

En este último fragmento, 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, esta misma cualidad hace de la anciana una persona que trastorna los ojos de quienes la ven, porque no puede interrumpirse (“no podía interrumpirse”): 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 María Rita se mantiene a sí misma con severidad y con *temor* a llegar al punto de ser ininterrumpidamente.

Asimismo, en *La pasión*, 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: “Él está ininterrumpidamente ocupado en ser, tal como todo está siendo, pero Él no impide que nos unamos a Él, y con Él permanezcamos ocupados en ser, en un intercambio tan fluido y constante como el de vivir” (Lispector, 2000:124).

Otro personaje que tiene estas características es Macabea; en la novela, su presencia en el mundo es descrita como la de un cachorro o la de un tornillo prescindible (en la sociedad). De ahí que su silencio interior sea ininterrumpido durante su vida y su muerte. Esto se ve más claramente en la parte final de *La hora de la estrella*:

Muerta, las campanas doblaban pero sin que sus bronces resonaran. Ahora entiendo esta historia. Es la inminencia que hay en las campanas que casi-casi doblan.

La grandeza de cada uno.

Silencio (Lispector, 2001a:80-81)

Podríamos decir que el ser humano es el “casi” anterior a la muerte: siempre estamos casi muertos. Mientras que las campanas de la noestina muerta sí doblan (en silencio), las de su narrador están a punto de hacerlo; es decir, la vida es un estar a punto de ser ininterrumpidamente; así lo explica Rodrigo S.M.: “*Las cosas son siempre vísperas y si ella [Macabea] no muere ahora, está como nosotros en vísperas de morir*” (Lispector:2000:79). En otras palabras, la muerte de la noestina da fe de su particular manera de habitar-ser en el mundo: una silenciosa interioridad.

Ahora bien, los momentos epifánicos de los personajes de Lispector son 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. No obstante, aunque la herida arde o sangra -por ponerlo de alguna forma- más intensamente en dichos instantes epifánicos, el deseo o herida 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 Pequeña Flor,

se dieron al trabajo alborozado de calcular con una cinta métrica los cuarenta y cinco centímetros de Pequeña Flor. Y fue ahí mismo donde, encantados, se asustaron al descubrir que ella era todavía más pequeña de lo que la más aguda imaginación inventara. En el corazón de cada miembro de la familia nació, nostálgico, el deseo de tener para sí aquella cosa menuda e indomable, aquella cosa salvada de ser comida, aquella fuente permanente de caridad. (Lispector, 2001b: 93; 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, puesto que, tal como dice la narradora de *La pasión...*, parece ser que los seres humanos sienten nostalgia de su grandeza imposible (124) 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 de permanente caridad: fuente de deseo, de posibilidad de apertura de los límites.

A diferencia de los seres humanos, en Lispector, Dios¹⁰ 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:

(...) pero Él no impide que nos unamos a Él, y con Él permanezcamos ocupados en ser, en un intercambio tan fluido y constante como el de vivir. Él, por ejemplo, nos usa totalmente porque no hay nada en cada uno de nosotros que Él, cuya necesidad es absolutamente infinita, no precise. Él nos usa, y no impide que nosotros hagamos uso de Él. (Lispector, 2000: 124-125)

10 Quizás es preciso recalcar que, interpretando los textos de Lispector y la lectura del mundo que veo en ellos, Dios es un concepto que no necesariamente obedece al imaginario judeocristiano (el *background* de la autora), sino que puede ser entendido también como el misterio de lo vivo, el centro de la fuerza de la vida, el centro de la esfera de lo divino, etc.

Vemos, entonces, que la existencia de Dios es continua, fluida y, como tal, no tiene fronteras que lo delimiten. Esta desfronterización 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:

Y si presentimos, es también porque nos sentimos de modo inquietante usados por Dios, sentimos de modo inquietante que estamos siendo utilizados con un placer intenso e ininterrumpido, lo que por otro lado es nuestra salvación, por cuanto que, si somos utilizados, no somos inútiles. Dios nos aprovecha intensamente; cuerpo, alma y vida son para eso: para el intercambio y el éxtasis de alguien. Inquietos, sentimos que estamos siendo utilizados en cada instante, pero eso despierta en nosotros el inquietante deseo de utilizar también. (Lispector, 2000:126)

En este fragmento sucede algo parecido a lo que les sucede a los miembros de la familia que en la cinta métrica miden cuarenta y cinco centímetros para tener una idea del tamaño de Pequeña Flor; G.H. apunta que si tenemos el deseo de alguien, de utilizarlo, es porque presentimos que alguien nos está utilizando y aprovechando ininterrumpidamente; entonces, en ambos relatos, la carencia humana (la herida) se agranda en la medida que el deseo despierta y va deslimitando las propias fronteras. En el caso de la familia, se deslimita su imaginación de lo que es la vida, y en el caso de G.H., poco a poco y a lo largo del relato se deslimita su yo discontinuo/individual.

En cuanto a la anciana de “La partida del tren”, María Rita, aunque no es usada por su familia y está en la casa como un mueble, está a punto de ser ininterrumpidamente, puesto que no tiene el amparo de la belleza, o de los proyectos, y por tanto está más abierta (hacia lo divino); de modo que, y siguiendo el razonamiento de G.H., María 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 “La partida...”, la anciana no necesitaba hacer algo, ser era ya un hacer (Lispector, 2001b:374).

Con lo dicho, se puede deducir que el deseo por el otro está siempre relacionado a un deseo por el Otro. La intensidad de la carencia/herida viene de la premonición de la fuente, o de lo *anterior*; de modo que el deseo por el otro es la huella del Otro.

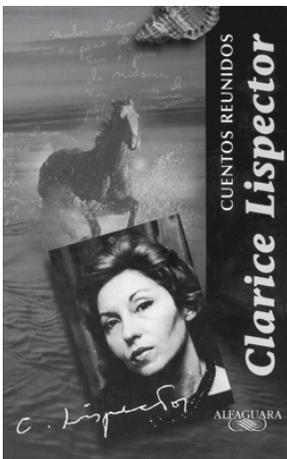
El deseo por el o/Otro

En la escritura de Lispector, la huella del Otro es semejante a una huella en el agua, 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’” (23). Sin duda, la escritura de la brasileña 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 *La hora de la estrella*, donde Macabea es la creación/escritura de Rodrigo S.M. y entonces, siguiendo el razonamiento hasta aquí desarrollado, la noestina 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: “Pero, al escribir, que se dé a las cosas su verdadero nombre. Cada cosa es una palabra. Y cuando no se la tiene, se la inventa. Ese Dios de ustedes que nos ha ordenado inventar” (Lispector, 2001a:19). 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 Macabea es tan amplia (ininterrumpida) como la vida/Dios; o quizás sea mejor referirnos a su carencia, como lo hace Rodrigo S.M.: ella era crónica (Lispector, 2001a:59). Cuando Olímpico rompe su relación para estar con Gloria, la compañera de trabajo de Macabea, “(no se sintió desesperada, etc., etc.)”, puesto que su vida incluso carece de tristeza: “Hasta la tristeza era cosa de ricos, era para alguien que podía” (59). Lo que entonces hace la noestina es un festejo por la vida (igual que Pequeña Flor, quien sonríe por el simple hecho de no ser comida). Así, al día siguiente de la despedida con Olímpico, 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). La celebración consiste en comprarse un lápiz labial muy rojo, que se lo pone en el cuarto de baño de la oficina:

En el servicio de la oficina se pintó la boca y hasta fuera del contorno, para que sus labios finos tuvieran ese aspecto bonito de los labios de Marilyn Monroe. Después de pintarse se quedó mirando en el espejo la imagen que a su vez la miraba espantada. Porque en lugar de carmín, parecía que sus labios echaran mucha sangre a causa de una bofetada en plena boca, con dientes rotos y carne herida (pequeña explosión). (59)



Empecemos diciendo que el lápiz labial es una expresión del deseo de Macabea: con el carmín desea salir de sus límites: literalmente, desborda sus delgados labios porque desea que sean tan bonitos como los Marilyn 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. Macabea queda expuesta a lo vivo, con la carne abierta.

Esta apertura se debe a que la noestina 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 Macabea 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 norestina y que “por primera vez iba a tener un destino” (71). 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 Macabea se torne voraz y salga de lo limitado -si tenemos poco es porque necesitamos poco, dice G.H. en *La pasión...* (124) y, sin duda, la norestina necesita crónicamente:

Macabea nunca había tenido ánimos de tener esperanza. Pero ahora escuchaba a madama como a una trompeta que llegara de los cielos, mientras sobrellevaba una taquicardia feroz. Madama tenía razón: por fin Jesús ponía su atención en ella. Sus ojos se agrandaban en una súbita voracidad de futuro (explosión). (Lispector, 2001a: 72)

Si en las vísperas de su muerte Macabea tiene la atención de Jesús, se supone que el flujo de utilización o comunicación con lo divino se intensifica, lo cual se corresponde con la voracidad del deseo de la norestina. 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 norestina 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:

Un gusto suave, pavoroso, gélido y agudo como en el amor. ¿Sería ésta la gracia que ustedes denominan Dios? ¿Sí? Si moría, en la muerte pasaría de virgen a mujer (...). Su esfuerzo por vivir parecía una cosa que, si nunca la había experimentado, virgen como era, al menos había logrado intuir, pues en ese momento comprendía que la mujer nace mujer desde el primer vagido. El destino de la mujer es ser mujer (Lispector, 2001a:79)

En este pequeño fragmento encontramos tres elementos interconectados: Dios, muerte y primer llanto; todos están atravesados por un hilo común: la sexualidad. Este tema tiene un lugar central en la obra de nuestra autora, en cuanto que la sexualidad es el punto de partida de la generación de la vida; asimismo, es el punto en el que dos seres se comunican 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 norestina 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 -“Si moría, en la muerte pasaría de virgen a mujer”-, 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) Macabea 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: “su sexo era la única marca vehemente de su existencia. Ella no pedía nada, pero su sexo exigía, como un girasol brotado de una sepultura” (Lispector, 2001a: 67). 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 dicha flor, traigamos las palabras de la narradora de *Agua viva*:

¿Vamos a no morir como desafío?

No voy a morir, ¿me oyes, Dios? (...) Porque es una infamia nacer para morir no se sabe cuándo ni dónde. Voy a estar muy alegre, ¿me oyes? Como respuesta, como insulto. Una cosa te garantizo: nosotros no tenemos la culpa (Lispector, 2003:98)

El desafío a la muerte, entonces, es estar muy alegre, pues en la obra de la autora, 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, 1966:29). Es decir, la muerte no es una frontera que impida el tránsito hacia el silencioso secreto (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 (o deseo de) a la muerte; es obvio, entonces, que tampoco es su culpa el morir: ambas (muerte y alegría) tienen una fuerza más grande, un deseo más amplio.

Si trasladamos esta visión a *La hora...*, resulta que no es casual que uno de los títulos que Rodrigo S.M., (en verdad Clarice Lispector), le pone a esta novela sea “La culpa es mía”, pues el deseo anterior al de la noestina es el narrador, y el anterior al de éste es el de la autora. Macabea no tiene la culpa de ser alegre, ni de morir: es la 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, Macabea 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 “Yo no puedo hacer nada”.

Volviendo de manera más específica a la relación entre Dios, la muerte y lo anterior, también la encontramos en *La pasión...*, donde, igualmente, es el otro

(y el sexo) el que atraviesa y conecta todos estos elementos: “*Asesinato el más profundo: aquél que es un modo de relación, el modo de un ser de hacer existir a otro ser, un modo de serenos y de terneros, asesinato donde no hay víctima ni verdugo, sino un vínculo de ferocidad mutua*” (67). El asesinato más profundo es, pues, la muerte de la existencia individual y discontinua, cuya consecuencia es el nacimiento a “un modo de relación” en el que se *da* existencia a otro ser a través del vínculo del deseo (la “ferocidad mutua”). Se trata de una especie de flujo de existencias sin fronteras, donde -y esto es muy importante- no ocurre ningún tipo de posesión: sí una ampliación de lo que era cada existencia separada, un modo de serse, de tenerse abiertamente.

Ahora bien, vimos que Rodrigo S.M. inventa a Macabea porque “[e]se Dios de ustedes (...) nos ha ordenado inventar”; entonces, dado que las palabras son la huella del deseo de Dios, el lenguaje de los textos también va silenciándose y va ampliando su deseo 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 (114):

Soy consciente de que todo lo que sé no lo puedo decir. Sólo puedo pintando o pronunciando sílabas ciegas de sentido. Y si tengo que usar aquí palabras, tienen que tener un sentido casi únicamente corpóreo, estoy en guerra con la vibración última. (Lispector, 2003:13)

La narradora señala que, para representar la vibración última, sólo puede usar sílabas ciegas; mirando cuidadosamente esa expresión, 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 *La hora de la estrella*, los personajes sean semiabstractos sólo por la fuerza de las circunstancias (55): veamos la conversación entre Olímpico y Macabea:

- (...). *Escúchame: ¿estás haciéndote a la idiota o lo eres de verdad?*
- *No sé bien lo que soy, me parece que tal vez un poco... ¿un poco cómo?... Quiero decir, no sé muy bien quién soy yo.*
- *¿Pero al menos sabes que te llamas Macabea?*
- *Es verdad. Pero no sé qué hay dentro de mi nombre (...).*

El comentario del narrador es el siguiente:

(¿Pero y yo? ¿Y yo que estoy contando esta historia que nunca me ocurrió a mí ni a nadie que conozca? Me siento abismado al ver que sé tanto de la verdad. ¿Será que mi oficio doloroso es el de adivinar en la carne la verdad que nadie quiere percibir?...). (54; énfasis añadido)

Macabea 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 “Macabea”. 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 (Lispector, 2001a:18); 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, 2009:249).

La zona de vibración, entonces, no está en el signo lingüístico, sino en otro espacio. Por lo mismo, es posible afirmar que, como señala Fitz (2001), la visión realista de Lispector 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 *Agua viva* le pide a su lector que capte la *otra cosa* de la que habla:

Escúchame, escucha mi silencio. Lo que digo nunca es lo que digo sino otra cosa. Cuando digo “aguas abundantes” estoy hablando de la fuerza del cuerpo en las aguas del mundo. Capta esa otra cosa de la que en realidad hablo porque yo misma no puedo (...).

Me soy.

Pero está también el misterio de lo impersonal que es el “it”: yo tengo lo impersonal dentro de mí (...), me seco al sol y soy un impersonal de semilla dura y germinativa (...).

La trascendencia dentro de mí es el “it” vivo y blando y tiene el pensamiento que una ostra tiene (32-33).

El “it”, entonces, es aquello que la palabra no puede decir, o que lo dice entre líneas; 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 entre líneas 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 entre líneas 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 “*nosotros somos de soslayo*” (75) y que presentimos el “it” como una sabiduría sin explicación: es “*como saber arreglar flores en un jarrón, una sabiduría casi inútil*” (74).

En cuanto al entre líneas u otra-cosa de la escritura, en el fragmento citado se apela al lector y se le pide que comprenda lo que no tiene lenguaje. Otro ejemplo parecido en la misma obra lo vemos cuando la narradora dice que “*Ésta*

es la palabra de quien no puede” (36); es decir 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 palabra te parece promiscua? (...) Cuando pinto o escribo soy anónima. Mi profundo anonimato que nadie ha tocado nunca” (Lispector, 2003:37). 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, latiendo silencioso, delicado y que se es.

Este tipo de escritura (corpórea) va a contrapelo de los signos de la esfera de actividad, 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 (2006), “*podemos mantener abiertos los ojos [al deseo/fascinación materna] a condición de que nos reconozcamos siempre alterados por lo simbólico: por el lenguaje*” (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*” (Kristeva, 2006:97).

Bajo este contexto, la obra de la autora intenta *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 (Lispector, 2000:132). En otras palabras, el lenguaje pretende ir cosificándose/silenciándose/animalizándose. Y es que los textos de Lispector no son relatos, son la vida primaria que respira, respira, respira (Lispector, 2001a:15).

Las (im)posibilidades del lenguaje

Más arriba 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 más de los ejemplos a este respecto -y que copio como punto de partida para esta sección- está en el siguiente fragmento:

Macabea, Ave María, llena de gracia, serena tierra de promisión, tierra del perdón, tiene que llegar el tiempo, ora pro nobis, y yo me uso como forma de conocimiento. Yo te conozco hasta la médula por medio de un sortilegio que va de mí hacia ti. Extenderse salvajemente y entre tanto, por detrás, late una geometría inflexible (Lispector, 2001a:77-78)

La yuxtaposición entre la Virgen María y Macabea es bastante clara, por lo que se puede entender que la norestina 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; es decir, la relación de deseo con Macabea (o con el otro, en general) tiene un modo (de deseo) 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 Macabea es la otra orilla de su deseo.

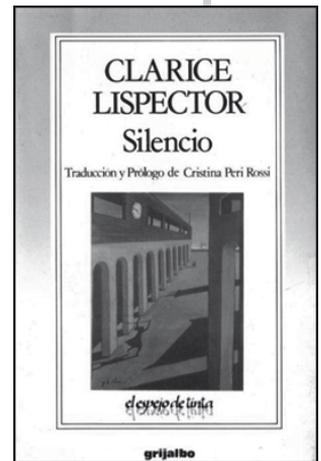
Otro ejemplo, menos macro, de que el deseo/posibilidad está en la escritura -que siempre surge por otro, valga la reiteración- está en uno de los títulos de la misma novela: “En cuanto al futuro.”. El punto aparte de este título “*promete una frase (un futuro) desconocida(o); el punto nos ubica en el estado de “casi”*”. Tan es así, que Rodrigo S.M. en medio de su escritura dice: “*En el futuro, que no toco en este relato, (...)*” (Lispector, 2001a:45); 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: “mi oficio es el de adivinar en la carne la verdad que nadie quiere percibir” (54), dice el narrador de esta novela.

Ahora bien, 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, a lo corporal o al punto cero de la vida, 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, 1972 :25).

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

Palabras... Me muevo con cuidado entre ellas porque pueden volverse amenazadoras; puedo tener la libertad de escribir lo siguiente: “peregrinos, mercaderes y pastores guiaban sus caravanas rumbo al Tíbet y los caminos eran difíciles y primitivos”. Con esta frase he hecho nacer una escena, como en un flash fotográfico (25).

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 viajeros que se dirigen al Tíbet, cuadro no tan alejado de lo real, como si la narradora sólo quisiera probar 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:



¿Qué dice ese jazz improvisado? Dice brazos anudados a piernas y las llamas subiendo y yo pasiva como una carne que es devorada por la garra afilada de un águila que interrumpe su vuelo ciego. Me expreso a mí misma y a ti mis deseos más ocultos y consigo con las palabras una orgiástica belleza confusa. ¡Me estremezco de placer por entre la novedad de usar palabras que forman un inmenso matorral! Lucho por conquistar más profundamente mi libertad de sensaciones y de pensamientos, sin ningún sentido utilitario: estoy sola, mi libertad y yo. Es tan grande la libertad que puede escandalizar a un primitivo (25).

El jazz improvisado deviene un águila devorador de carne, puesto que las palabras devienen música y, entonces, la narradora se entrega “pasiva” al placer (“¡Me estremezco de placer ...!”) violento 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 (“sin ningún sentido utilitario”) y escandalosa 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: “*Me rodeo de plantas carnívoras y animales legendarios, todo bañado por la tosca y agreste luz de un sexo mítico. Sigo delante de un modo intuitivo y sin buscar una idea, soy orgánica*” (26-26). 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*” (Kristeva, 2006:83). 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, 2006:8): 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 *La pasión...* 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 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: “*Cuán lujoso es este silencio. Tiene el cúmulo de siglos. Es un silencio de cucaracha que ob-*

serva. El mundo se mira en mí. Todo mira a todo, todo vive lo otro; en este desierto las cosas conocen cosas (55). 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 reflujo 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, 1996:90). 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.

Esto se ve también en *Agua viva*, donde la escritura se entrega a lo oscuro, pues se deja llevar por el deseo y la pasión por la libertad:

Mi voz cae en el abismo de tu silencio. Tú me eres en silencio. Pero en ese ilimitado campo mudo despliego alas, libre para vivir. Entonces acepto peor y entro en el centro de la muerte y para eso estoy viva. El centro sensible. Y me vibra ese it (60).

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” (como dice la narradora). 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, *Agua viva* termina así: “*Me miras y me amas. No, tú te miras y te amas. Es lo correcto. Lo que te escribo continúa y estoy hechizada*”.

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: “continúa”, 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, 2004:57).

Referencias bibliográficas

11. Bataille, Georges. 1972. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus,
12. ----- . 1997. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
13. ----- . 2001. *The Unfinished System of Nonknowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
14. Blanchot, Maurice. 1996. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
15. Fitz, Earl E. 2001. *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector*. Austin: University of Texas Press.
16. Foucault, Michel. 2000. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
17. Kristeva, Julia. 2006. *Poderes de la perversion*. Nicolás Rosa y Viviana Acherman, trads. México D.F.: Siglo XXI.
18. Kundera, Milan. 1988. *El arte de la novela*. México: Editorial Vuelta,
19. Lispector, Clarice. 2000. *La pasión según G.H.* Barcelona: Muchnik.
20. ----- . 2001a. *La hora de la estrella*. Madrid: Siruela.
21. ----- . 2001b. *Cuentos reunidos*. Madrid: Santillana.
22. ----- . 2003. *Agua Viva*. Madrid: Siruela
23. Lukács, Georg. 1971. *Teoría de la novela*. Juan José Sebrelli, trad. Barcelona: EDHASA.
24. Nancy, Jean-Luc. 2002. *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos.
25. Negrón, Mara. 2009. *De la animalidad no hay salida*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
26. Nietzsche, Friedrich. 2003. *Más allá del bien y del mal*. Carlos Malher, trad. Buenos Aires: Libertador.
27. ----- . 2007. *El origen de la tragedia*. Carlos Alberto Cosentino, trad. Buenos Aires: Andromeda,
28. ----- . 1985. *La ciencia jovial. "La gaya scienza"*. José Jara, trad. Caracas: Monte Ávila Editores.
29. Paz, Octavio. 1985. *Los hijos del limo*. Colombia: Oveja Negra.
30. Sotomayor, Áurea María. 2004. "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.
31. Tagore, Rabindranath. 1966. *Gitanjali*. Barcelona: Ediciones G.P.

