



La narrativa del cuerpo en Clarice Lispector

Carolina Astudillo Zamora¹

Universidad de Santiago de Chile

ninadja.a@gmail.com

Resumen: En el universo de Clarice Lispector, el acceso a la realidad que se alcanza a través de la percepción, los afectos y la intuición es fundamental y constitutivo de su obra. El lenguaje del cuerpo, en tanto lenguaje intuitivo que opera más allá del intelecto y la razón, es central, por su parte, en dos de sus novelas más destacadas: *Agua viva* y *Un soplo de vida*. Proponemos en este artículo que entre lo escrito –lo que aparece, el texto– y el cuerpo, que se revela en el proceso de escritura, se establece una correspondencia que puede homologar las nociones de cuerpo y texto, tanto de la autora como de quien lee. Veremos además cómo esto se puede enmarcar dentro de una “escritura de mujeres” y la importancia que tiene el tiempo en su configuración. Finalmente, nos interesa vincular los conceptos de cuerpo y afectos, el modo en que los cuerpos se afectan y la posibilidad de vínculo con cuerpos que sobrepasan lo humano.

Palabras clave: Cuerpo – Tiempo – Escritura de mujeres – Afectos

Abstract: The access to reality in the universe of Clarice Lispector, reached through perception, affects and intuition is fundamental and constitutive of her work. Body language, understood as intuitive language functioning beyond intellect and reason is at the core of both of her most known and studied novels: *Agua viva* y *Un soplo de vida*. In this article we propose that between the written –what appears as text– and the body that is revealed in her writing process, there is a correspondence which can to homologate the notions of body and text from the author like who reads. We will see how this can be framed as ‘women writing’ and the importance that time renders in its configuration. Finally, we are interested in linking the concepts of body and affect by the manner in which bodies are affected and the possibility of bonding with bodies that surpass the human.

Keywords: Body – Time – Women’s writing – Affects

¹ **Carolina Astudillo Zamora** es Licenciada en literaturas hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Magíster en Arte, pensamiento y cultura latinoamericanos por el Instituto de estudios avanzados IDEA, de la Universidad de Santiago de Chile. Bajo el nombre de Nina Avellaneda ha publicado los libros de narrativa *Heroína*, *La extravía* y prontamente estará disponible la plaquette *Vida de Souza*, editada por el colectivo chileno *Traza*.

Introducción

Dado que la tesis de correspondencia cuerpo-texto propuesta en este artículo puede resultar fácilmente imprecisa, sobre todo, por ser nociones abordadas desde disciplinas sumamente disímiles, habría que comenzar señalando qué entendemos por cuerpo –tal vez de los dos el concepto que por más campos de estudio se ve atravesado– cuando hablamos de una “narrativa del cuerpo”. Partiremos, pues, confiriéndonos la notable frase de Nancy que afirma que “no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo”, es decir, que no existe una distinción objetiva entre alma –o espíritu– y lo corpóreo-material: “el alma no está ni encima ni dentro, está ‘con’, está en el camino, expuesta a todos los contactos, a todos los encuentros” (Deleuze *En medio* 72). En otras palabras: que se es Uno, y uno con el mundo, si retrocedemos un poco más y acogemos también el pensamiento spinozista que Lispector compartía. Es interesante seguir la línea de Spinoza por cuanto rápidamente llegamos a la pregunta “qué puede un cuerpo” y con ella a los afectos: “los cuerpos no se definen por su género o por su especie, por sus órganos y sus funciones, sino por lo que pueden, por los afectos de que son capaces, tanto en pasión como en acción” (Deleuze y Parnet 70). Pensar el cuerpo en relación a cómo es afectado –de alegría, de tristeza, por el amor o el rencor– y cómo esa afectación lo impulsa o lo vuelve padeciente, es confirmar la interrelación alma-cuerpo, y pensar a los otros como partes de una figura completa, variable en cada momento, como interpreta Deleuze.

Clarice Lispector es una autora que a lo largo de toda su obra expuso lo vivo de una manera tan singular que nos parece estar ante cuerpos de los cuales solo habíamos percibido una pátina de costumbre. Así lo advirtieron también los primeros críticos que se enfrentaron a su obra cuando el regionalismo y los argumentos de denuncia social poblaban la literatura brasileña. En *El mundo de Clarice Lispector*, primer libro dedicado en exclusiva a la autora, el crítico Benedito Nunes señala: “Cualquiera que sea la concepción filosófica de la escritora, lo cierto es que la visión del mundo de Clarice Lispector tiene marcadas afinidades con la filosofía existencialista” (199-200). Suponemos que el existencialismo, filosofía en boga en los años de las primeras publicaciones de la autora, responde de manera

general a la pregunta por su escritura. En común se presenta la búsqueda del sentido de la existencia, el problema de la libertad, las interrogantes en torno al ser humano. Sin embargo, será el mismo Nunes quien observe más adelante la participación de lo que excede a lo humano, refiriéndose en *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, al universo ficcional de la autora como un mundo “escatológico, sexuado, ritmado por pulsaciones: mundo nauseante de olores fuertes, crudos, podridos, sensuales. Olores de cal y porquería, maresía, de cementerio y de cosas guardadas, caballerizas, de vacas, de sangre, de elefantes y jazmines dulces y pescado” (Namorato 201). Se extiende, de este modo, la perspectiva antropológica a la biológica, y con ella al *continuum* que va desde la entelequia a la sensación.

Lauro Escorel, otro de sus críticos inaugurales, reconoce en su primera novela una

conjunción de emoción e inteligencia, intuición y poesía, que recuerda el binomio pensar/sentir de Fernando Pessoa . . . el tipo de lenguaje que la autora adopta surge apenas como una tentativa de adecuación de los medios a la materia narrada, o sea, la lógica no consigue representar las sensaciones, las emociones, el inconsciente y la indefinición del personaje (Batella 212).

Estas breves alusiones a su trabajo inicial demuestran que desde un comienzo sus lectores críticos advirtieron la habitual experiencia de continuidad entre razón-emoción-corporalidad, experiencia que aún hoy sigue considerándose muchas veces como procedimientos aislados de comunicación con el mundo.

Antonio Maura, quien se ha ocupado especialmente del libro *Água viva*, es otro autor que rescatará el flujo de su escritura y la plasticidad con que la narración va creciendo hacia una especie de corporalidad u organismo vivo: “un manantial de agua viva que brota como el llanto de un recién nacido, con su vitalidad y su inocencia: es agua discurriendo, voz aventándose, abriendo surcos en un espacio de silencio, es respiración, es fluido sanguíneo circulando en el incierto, inmenso organismo del Universo” (60).

“Mucho no puedo contarte. No voy a ser autobiográfica. Quiero ser “bio” (Lispector *Agua viva* 38). En esta exposición –escritura– de lo vivo, indudablemente aparecen los cuerpos –humanos, animales e incluso vegetales, a pesar de que “cuerpo” no sea el concepto para referirse a la anatomía de una planta, o a la estructura física de un árbol– y aparecen también las relaciones entre esos cuerpos, las afectaciones de unos por otros, la perplejidad que de pronto siente el yo frente a un búfalo, una rosa, o un tímido profesor de enseñanza básica, por ejemplo.² Estas relaciones, posibilidades –lo que puede un cuerpo– comprenden factores que imbrican las emociones a lo físico y que revelan la importancia de la repercusión de los hechos por sobre los hechos mismos. Lo que las voces narrativas de Clarice Lispector perciben se nos presenta siempre como una revelación, es decir, como la aparición de algo que antes estaba oculto. El procedimiento epifánico es algo que la investigadora Olga de Sá estudió precisamente en *Agua viva*, novela que se ve “atravesada por un aleluya vital” (Maura 219) y que no señala otra cosa que el valor de la variante mística que se manifiesta constantemente en la obra de la brasileña.

En cuanto a la genealogía Spinoza-Lispector que se ha planteado en relación con el cuerpo y al panteísmo, los investigadores Luís César Oliva y Henrique Piccinato Xavier, introdujeron el vínculo con el filósofo judío a partir de la primera novela de la autora, *Cerca del corazón salvaje*. En la novela nos encontramos con Otávio, personaje que reflexiona siguiendo el pensamiento del filósofo: “Dentro del mundo no hay lugar para otras creaciones. Solo hay oportunidad de reintegración y continuación. Todo lo que podría existir, existe. Nada más puede ser creado, solo revelado” (Lispector *Cerca* 130). Como contrapunto a Otávio Lispector crea a Joana, personaje femenino que actúa llevando una vida “espinosana” (Oliva y Piccinato), es decir, encarnando las motivaciones centrales de Spinoza. El concepto es de los autores, quienes distinguen el ser “espinosano” del ser “espinosista”, por cuanto el primer tipo vive una “*compreensão e a experiênciã afetiva adequadas a sua filosofia*” (Oliva y Piccinato 4), es decir, una

² Nos referimos a los cuentos *El búfalo*, *La imitación de la rosa* y *Los desastres de Sofía*, respectivamente.

experiencia que se siente. “Espinosa” en cambio, sería “*um trabalho formal, técnico e superficialmente racional com a filosofia de Espinosa*” (4). Los autores analizan la obra a la luz de los conceptos más importantes del filósofo: las nociones del bien y del mal, los afectos y el cuerpo, pero no se detienen en las relaciones con otros cuerpos como se pretende en este artículo, puesto que, en la novela los protagonistas se configuran a sí mismos principalmente en relación al otro.

Finalmente, dos autores que resultan indispensables de mencionar en estos vínculos previos son Gabriel Giorgi y Florencia Garramuño. En su libro *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Giorgi dedica un capítulo a Lispector tomando como corpus su novela *La pasión de G.H.* El autor, siguiendo los trazos fundamentales de la biopolítica de Foucault, diferencia entre los cuerpos de la narradora: G.H. –“género humano”– y el dúo Janair-cucaracha que “inscribe las fronteras de menos que humano y lo inhumano: la raza, la clase, el animal” (Giorgi 90). Janair en su condición de trabajadora doméstica, mulata, pobre, y la cucaracha como aquello que se hace visible solo en su contigüidad con lo humano. Giorgi plantea que a diferencia de lo que ocurre políticamente con los cuerpos, es decir, el cuidado de unos y el desecho de otros, la escritura de Lispector propone un enfrentamiento que desemboca en lo animal, que llama a ese lugar, y por tanto pone en evidencia lo animal en lo humano, la vida allí, entre lo uno y lo otro, lo húmedo, el agua viva, la cucaracha de blanco corazón. Lispector es, por lo tanto, una autora que trabaja con los mismos elementos de los que se ocupa la biopolítica, pero excede sus categorías, las hace estrellarse unas con otras, se devoran, aplastan, para ser observadas desde una perspectiva siempre afectiva, donde el otro me toca y me estremece. Lo que ha hecho Florencia Garramuño – quien además de ser investigadora ha traducido al español un corpus importante de Lispector, *Agua viva* incluido– es observar la desjerarquización entre modos de vida animal, humana u orgánica como un modo de exploración de lo viviente (Garramuño *Región compartida* en línea). Resulta sumamente innovadora su lectura, tanto de Lispector como de otros autores latinoamericanos (Bellatin; Paula; Ruffato) por cuanto rescata la capacidad que tienen para narrar lo vivo intentando alcanzar un núcleo en común que sobrepase lo individual o

autobiográfico. Por el contrario, señala Garramuño, el énfasis de los autores se presenta en aquello que nos une, aun en narraciones en primera persona y con acontecimientos que le suceden a la voz central del texto. Son escrituras en las que aquello que se intenta revelar debe estar encarnado y enunciarse con propiedad, mas sobre todo distinguir que una experiencia singular puede emparentar cuando el foco no está en el acontecimiento sino en la materia viva de la cual estamos hechos.

Texto-cuerpo y tiempo

Clarice Lispector decía que su náusea no era existencial como la de Sartre, sino que era física, concreta, como la de quien piensa indefectiblemente a través de un cuerpo y elabora discurso con las repercusiones que el mundo imprime en él. El existencialismo de Sartre también es físico, por supuesto, nada hay más físico que la angustia, pero Lispector antepone lo que le sucede al cuerpo antes que la elaboración mental que se hace del malestar. Carolina Hernández en su tesis sobre la náusea literaria en la obra de la autora señala: “El silencio, la abstención del ruido, la pausa, es definido por Clarice Lispector como un espacio de acontecimiento. Un elemento detonante de la náusea literaria” (151), ayudándonos a transitar desde la náusea hacia un momento previo dado por el silencio y probablemente también el tedio. Un autor que no tiene nada que decir y que es capaz de colmar páginas con un texto que parece no avanzar sobre los hechos. Texto que respira, sin embargo, compartiendo una experiencia que somos capaces de comprender porque nuestro propio entendimiento es algo que también pasa por un cuerpo. Antonio Maura lo explica así: “En ese momento, cuando las palabras mudas se suceden unas a otras como la pausada respiración, como el silencioso discurso de la sangre, entonces lo mágico habrá sucedido. Todos entenderemos sin decirlo y el silencio será la más rica de las lenguas. Escritura del silencio y contra el silencio por tanto. Escritura del cuerpo. Escritura” (Hernández 158).

A partir de la famosa premisa de Nancy: “No tenemos un cuerpo, somos un cuerpo” (55), en que el cuerpo pasa adelante y es esto que acontece, es que se comenzará señalando cómo la escritura de Clarice Lispector en *Agua viva* y *Un*

soplo de vida pueden ser leídas como narrativas del cuerpo. Al comienzo de *Un soplo de vida*, la autora se expone: “quiero escribir un movimiento puro” (11). Y nos atrapa radicalmente en el presente. Esa es una primera cuestión: el texto, cuando es cuerpo, o el cuerpo cuando se *excribe*, en palabras de Nancy, es un puro presente. Esta idea refuerza la aspiración de Lispector, puesto que, ser un movimiento es entrar en la dimensión de la temporalidad y, con ella, en el centro mismo de la materia:

El tiempo para mí significa disgregación de la materia. La putrefacción de lo orgánico, como si el tiempo fuese un gusano dentro de un fruto y le robase al fruto toda su pulpa. El tiempo no existe. Lo que llamamos tiempo es el movimiento de evolución de las cosas, pero el tiempo en sí no existe” (*Un soplo* 14).

Como se puede advertir, el tiempo para Lispector está en estrecha relación con lo material y los cuerpos, cuerpo vegetal, animal y humano. Pero también con el cambio, el cual es posible de detectar a través de la diferencia que existe entre un primer estado de las cosas y un segundo momento.

Una autora que se relaciona directamente con esta correspondencia entre escritura y ser –cuerpo y tiempo– es Marguerite Duras. En su texto *Escribir*, la autora registra “el libro avanza, crece, avanza (...) hacia su propio destino y el de su autor” (Duras 30). El libro que está escribiendo es indisociable de su autor y de la escritura. Los tres elementos desde el vértice de cada uno forman un cuerpo mayor invisible, un sentimiento, un deseo, una voluntad arrolladora que subyuga a quien se da a la tarea de escribirse. Para Duras escribir es temible y terrible, porque no puede abandonarlo, y sin embargo, si no escribiera, no habría destino alentador. Es una idea usual cuando pensamos en Duras; una pasión ambigua por el lenguaje. Y es usual en Lispector si pensamos que su *Un soplo de vida* fue escrito desde la horizontalidad de un cuerpo enfermo aferrado al ejercicio que lo mantiene vivo. En la brasileña, sin embargo, la pasión no se condensa solo en el acto de escribir, sino en el “estar siendo” que significa la escritura para ella. Su pasión sería la de la captura de un momento a través del cuerpo: “la palabra es signo y materia viva significante, los cuerpos son sus cajas de resonancia, y el

espacio-tiempo, el vehículo natural para toda creación orgánica” como señala Yanina Giglio (en línea).

Ante este cuadro, ¿cómo pensar en un argumento que esté fuera de esta tensión entre autor –cuerpo de autor–, texto y tiempo? Cualquier desvío hacia un acontecimiento que no esté sucediendo separa del sí mismo. Hay evocaciones al pasado y al futuro, por cierto, pero son evocaciones que están haciendo-abriendo algo en el cuerpo de quien escribe. Son pequeños estragos que se deben depositar en el soporte del texto para que el cuerpo pueda concentrarse en la vida, en el estar siendo, y no en el haber sido, pensamiento cerebral que nos desvía de la experiencia del instante: “tú, que tienes la costumbre de querer saber por qué –el por qué no me interesa, la causa es la materia del pasado” (Lispector *Agua* 13). Este breve fragmento de *Agua viva* recuerda la teoría gestáltica de Fritz Perls, teoría y práctica psicológica en donde la causalidad de las cosas es reemplazada por el aquí y ahora. La Gestalt se opuso fuertemente al psicoanálisis en tanto podía pasar años preguntándose por el *porqué*, sin tener identificado con claridad el *qué*. La correspondencia entre una práctica como ésta y la narrativa de Lispector surge de la necesidad de narrar algo que repercuta, una sensación, la percepción de un hecho, el espiral de una interrogante sobre los hechos, nunca los hechos por sí mismos: “Un hecho. ¿Cómo se vuelve al hecho? ¿Debo interesarme por el acontecimiento? ¿Podré descender hasta el punto de llenar las páginas con informaciones sobre los hechos?” (Lispector *Un soplo* 15).

Una autora que ha leído y estudiado a Clarice Lispector y que en su propia escritura también es factible de comparar y relacionar con la brasileña es Hélène Cixous. Las relaciones con la autora francesa pueden darse desde dos perspectivas. Primero, la idea de texto como cuerpo, el cuerpo mismo de quien escribe. Y en segundo lugar, la idea de un estar siendo constantemente, del ser como acontecimiento, y no de acontecimientos externos. La teórica Biruté Ciplijauskaitė, por su parte, señala que el principio de deconstrucción está latente en todos sus textos a la vez que una preocupación fundamental por lo erótico, pues “la escritura (...) debe constituir un goce erótico, ya que (...) la mujer escribe siempre con el cuerpo y en una entrega total parecida a la de los amantes o los místicos” (181).

Uno de los libros que más elogios recibe por parte de la francesa es *Agua viva*, ya que para ella “cada texto debería ser como el agua vivificante que cambia a cada instante sin dejar de ser ella misma, pero renovándose constantemente” (Ciplijauskaité 183). Ciplijauskaité interpreta las referencias al agua como una alusión al subconsciente, subconsciente que es posible descubrir mediante una escritura que sea como dice Antonio Maura una “necesidad biológica” o, en palabras de Lispector: “no una elección sino una estricta orden de batalla” (*Un soplo* 27).

Ciplijauskaité señala que para Cixous lo único que interesa en la escritura es lo prohibido y explica que de ahí vendría su rechazo a las tramas: “En sus novelas no pasa prácticamente nada, pero va aumentando el auto-conocimiento” (183). Finalmente, rescatando una idea de Cixous señala que la escritura sería “la investigación de la fuerza de las mujeres” (Ciplijauskaité 185), lo que nos hace suponer que para ella no solo la manera de escribir a la que adhiere es la adecuada sino que además –y como para las mujeres sería un ejercicio casi natural escribir de esta forma dada su condición de mujeres– sumergirse en la escritura es sumergirse en la mujer, ir en su búsqueda, descifrarse a sí misma. En el siguiente apartado continuaremos con esta idea.

Cuerpo-texto de mujer

“Imposible, actualmente, definir una práctica femenina de la escritura” plantea Hélène Cixous en *La risa de la Medusa* (54). ¿A qué se refiere con este “con todo”? Con “todo” quiere decir a pesar de todos los estudios y análisis de obras literarias escritas por mujeres, utilizando metodologías de los estudios de género, del psicoanálisis, del post-estructuralismo. Haciendo análisis comparativos, por género, por autor, generación o lugar geográfico. Cixous señala que no, no es fácil definir qué es esto de la escritura femenina. Sin embargo, hay pistas.

Biruté Ciplijauskaité en su libro sobre la novela femenina contemporánea aborda en profundidad la cuestión de la escritura femenina. Se centra en un período determinado y en contados países europeos, sin embargo podemos tomar las características que ella observa y revisar una gama más amplia de escrituras de

mujer y comprobamos que continúan funcionando. Algunos de los aspectos que menciona son que, en la búsqueda de una identidad, las mujeres descartan lo apolíneo, el logocentrismo y los procedimientos ordenados, prefiriendo la asociación libre de inspiración dionisiaca (Ciplijauskaité 17). La percepción del tiempo también se ve alterada y no suele ser lineal, sino cíclica, poética o mística. Se introducen los silencios “que se llenan de enormes reverberaciones” (Ciplijauskaité 17), como escribe Duras. Los personajes, por su parte, suelen corresponderse con la figura del narrador, es decir, se narra en primera persona. No pocas veces esta protagonista resulta ser una escritora y el argumento central del libro es que esta escritora escribe, lo que introduce directamente la problemática del lenguaje.

Una crítica que ha ahondado en esta problemática es la chilena Adriana Valdés, quien, categórica, plantea que de lo que tiene palabra ya estamos fuera por no haberse construido el lenguaje en una sociedad igualitaria sino patriarcal. Por esto mismo, entonces, cualquier empeño de escritura tendría que buscar el reverso de lo establecido para configurarse como ejercicio auténtico. Ana Hidalgo señala, a propósito, que:

En *Agua Viva* estamos frente a una escritura desanudada, (...) una escritura fluida que escapa de los conceptos, de lo sólido, de la definición, intentando constituir un lenguaje de la presencia, palabras a bocajarro que son palabras del otro nombrándonos, incluso pronunciadas por nosotros son palabras del otro, porque Agua viva es un decir que se constituye como tú, saliéndose, fluido del yo, inclinación del tú (49).

La investigadora está hablando del lenguaje, no solo como algo que haya que dislocar, sino también como un deshacer –o deconstruir– para volver a construir en nuestros propios términos. En este sentido, compara a la autora con figuras de la postmodernidad como Derrida, Lacan y el ya citado Deleuze, quienes, según su línea de pensamiento, cuestionaron el lenguaje y, siguiendo el camino de la deconstrucción, lo volvieron un medio de conocimiento. La diferencia que ella plantea entre estos autores y la brasileña es, sin embargo, que los primeros fueron incapaces de contactar con la vida, con el hombre, y que acabó convirtiéndose en un movimiento intelectual, no vital: “y es que la autora brasileña nunca distinguió

su vida, estar viviendo, ir hacia la vida, con su producción intelectual, aún más, Lispector nunca entendió su escritura como producción intelectual sino únicamente como forma de vida, aprendizaje de y para la vida, transformación continua” (49).

Tanto la desarticulación del yo, de un yo predefinido, estrecho, predecible, como el ejercicio vital que significa la escritura por cuanto implica descubrimiento y transformación, son aspectos que fácilmente encontramos en las obras de Lispector y que según Ciplijauskaitė podemos asociar al término *concientización*, que significa tomar conciencia de lo que somos. Esta toma de conciencia pasaría, sobre todo, por el hecho de advertir que aquello que identifica el ser mujer no obedece a una elección en libertad, sino a una diversidad de elementos que tienen que ver con su historia personal, social y con el hecho de estar relegadas a los bordes de la sociedad. En los márgenes de las decisiones, “fuera del lenguaje”, instaladas en el centro de prácticas patriarcales, tan en el centro que advertirlas es un trabajo que no escatima en dificultad.

Ciplijauskaitė señala entonces que mediante la escritura algunas mujeres estarían viviendo un proceso de concientización. Recordemos que ella hace un estudio de las décadas del 70 y 80. Sabemos que no solo en esas décadas las mujeres han utilizado este recurso para escribir y escribirse, pero al parecer no siempre se tuvo una postura con respecto a las diferencias que podían encontrarse en las escrituras “femeninas” y “masculinas”. Lispector escribe:

¿‘Escribir’ existe por sí mismo? No. Es sólo el reflejo de una cosa que pregunta. Yo trabajo con lo inesperado. Escribo como escribo, sin saber cómo ni por qué: escribo por fatalidad de voz. Mi timbre soy yo. Escribir es un interrogante. ¿Es así? (*Un soplo* 16).

Las escritoras reflexionan ante el hecho de escribir. Se preguntan, se sorprenden ante este hecho tan reciente de poder expresar, enunciar, decir algo. Y muy pronto en este ir tomando conciencia –a través de la memoria, la historia– se llega al cuerpo porque, nuevamente, desde allí se establece nuestra relación con el mundo:

Este es un libro flamante: recién salido de la nada. Se toca al piano, delicada y firmemente al piano, y todas las notas son límpidas y perfectas, unas separadas de las otras. Este libro es una paloma

mensajera. Escribo para nada y para nadie. Si alguien me lee será por su propia cuenta y riesgo. No hago literatura: sólo vivo al paso del tiempo. El resultado fatal de que yo viva es el acto de escribir. Hace tantos años que me perdí de vista que vacilo en intentar encontrarme. Me da miedo comenzar. Existir me da a veces taquicardia. Me da tanto miedo ser yo. Soy tan peligrosa. Me pusieron un nombre y me apartaron de mí (Lispector *Un soplo* 16).

No hago literatura –afirma Lispector– vivo, distanciándose de las letras porque asume que el arte de la palabra –el gesto estético–, es un producto cultural, y que nada tiene que ver con aquello originario que intenta alcanzar. El resultado original y fatal de su existencia, ni siquiera el modo en que se vive, sino su punto final y definitivo. Ella no está utilizando recursos narrativos, ella utiliza los recursos de su aguda percepción. Escribe con su cuerpo, como un sujeto que no se distancia de su objeto. Hernández, al respecto, afirma que el discurso de la escritora está situado en un nivel filosófico sensualista o de corporeidad. Los personajes de Lispector, plantea, “encarnan el lenguaje en el cuerpo, mostrándonos así, una literatura hecha desde la percepción, la sensación y el papel del cuerpo como anclaje de la realidad” (Hernández 82).

En una nota a Olga Borelli, amiga con quien la autora trabajó sus últimos manuscritos, entre ellos *Agua viva*, Lispector le pregunta: “Olga, debo encontrar otra manera de escribir. Muy próxima a la verdad (¿cuál?), pero no personal” (Moser 337). Benjamin Moser señala que en *Agua viva*: “descubriría una manera de escribir acerca de sí misma transformando su experiencia individual en poesía universal” (337), consciente de que está haciendo algo completamente distinto, pero todavía no sabe qué o cómo.

Renata Pontes, por su parte se pregunta “¿cómo abordar una escritura que pretende esbozar lo que el pensamiento no corresponde y la palabra no significa?”; y se responde “en *Agua viva* se sugiere la entrega a la sensación (...), se reivindica el saber intuitivo y se evoca el lenguaje sonoro” (541). La investigadora desmenuza la crisis de la palabra, la sinestesia y la presencia de otros sentidos por sobre la vista. Señala que una característica fundamental en la que se sustenta la obra de la escritora brasileña es una especie de “inconclusión prolongada que escapa a las tentativas de definición”, siendo este camino incierto la única posibilidad “frente

a una escritora que niega ‘la segura’ de las palabras como medio de expresión, sugiere una aproximación táctil al acto de leer, y propone la intuición como medio privilegiado de conocimiento” (542). Casi al inicio de *Agua viva*, Lispector asentará esta idea escribiendo sobre el acto de oír música:

Veo que nunca te he dicho cómo escucho música: apoyo levemente la mano en el fonógrafo y la mano vibra y transmite ondas a todo el cuerpo: así oigo la electricidad de la vibración, sustrato último en el dominio de la realidad, y el mundo tiembla en mis manos (13).

En esta recordada cita de su novela *Agua viva*, podemos advertir con claridad la propuesta de Pontes: oír a través del tacto, oír con el cuerpo entero, considerando los silencios no como una simple ausencia de discurso o sonido, sino como una vibración que se capta mediante el cuerpo.

Escribir un cuerpo extenso: panteísmo y afectos vitales

Lispector establece una especie de correspondencia entre vivir y escribir. Es lo que se advierte durante toda la lectura, tanto de *Agua viva* como de *Un soplo de vida*. Es también lo que comenta en la única entrevista televisada de la que hay registro cuando se le pregunta: “¿Si usted no pudiese escribir moriría?”. “Yo siento que cuando no escribo estoy muerta”, responde. Y más adelante, durante la misma: “¿Pero usted no renace y se renueva con cada trabajo nuevo?” “Bueno” –añade ella– “ahora yo morí. Vamos a ver si renazco, pero ahora estoy muerta. Estoy hablando desde mi sepulcro” (“Entrevista” en línea). Quien responde es una autora que en ese momento había terminado recientemente *La hora de la estrella*, mientras que *Un soplo de vida* no saldría sino póstumamente. En primera instancia podría parecer una correspondencia triste, pero si atendemos exactamente a la relación escritura-vida, comprobamos que lo que hay es una relación vital con el ejercicio de creación. En términos de Spinoza, la escritura la afecta de una potencia que la impulsa hacia la vida, es un afecto conveniente, se relaciona con ella, está a favor de su naturaleza. Lispector dirá: “Pero mientras tanto una truculencia de cuerpo y alma que se manifiesta en el rico ardor de las palabras densas que se atropellan unas a otras” (*Un soplo* 44). Debemos señalar que este “mientras tanto” está situado en el centro de ese acto que es escribir.

Respecto de la vitalidad y la alegría, Cixous señala: “Allí donde el pensamiento deja de pensar para convertirse en arranque de alegría, ahí escribe Clarice Lispector. Ahí donde la alegría se hace tan aguda que duele, ahí nos hace daños esta mujer” (158). Es ciertamente una alegría dolorosa, puesto que es plena de conciencia, acepta el dolor, lo transita, no cierra los ojos, conoce, le dice sí a la vida, pero también es “un amor a la vida que puede decir sí a la muerte” (Deleuze *Diálogos* 75).

Escribir el cuerpo propio, cómo respira este cuerpo, su relación con el tiempo, las impresiones que este deja en él, avanza en *Agua viva* a la escritura del cuerpo de los objetos, de seres orgánicos e inorgánicos, de la naturaleza, de dios. En otras palabras, y como concluye asertivamente Garramuño, una escritura que procura llegar al núcleo vivo de lo narrable (7). “Soy un árbol que arde con duro placer... La alta noche es alta y me come. El vendaval me llama. Lo sigo y me despedazo... Cuando mi existencia y la del mundo ya no son sostenibles por la razón, entonces me suelto y sigo a una verdad latente” (Lispector *Agua viva* 43). Despedazada, suelta de los hilos de la razón es que se siente más próxima a la verdad, una verdad fuera de sí misma, la verdad de las cosas, las que en la medida en que ella se des-hace, se re-hacen en ella en comunión.

Garramuño dirá que estas figuraciones de lo orgánico y lo inorgánico, pueden leerse como una suerte de celebración de la vida, en contraposición a otras figuraciones que más bien apuntan a “la destitución del sujeto y su estado de abandono” (4). Garramuño utiliza el libro *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, para exponer la posibilidad de “lo animal como modo de acercarse a una narración en la que el anonimato de los seres no borre sus historias, aun cuando estas no coagulen en una única historia individual, y encontrar un modo de narrar la heterogeneidad de lo social encarnada en historias singulares” (5). Así, plantea ella, los personajes de la novela de Lispector se llaman “eles” o “elas”, puesto que se han abandonado los recursos de individuación sin que por ello desaparezca el núcleo personal. La intimidad está expuesta, se narra muchas veces en primera persona y los personajes se construyen a partir de rasgos autobiográficos, hechos conocidos, observados, familiares, pero que retroceden “ante toda pulsión de demorada, detallada e individualizante autobiografía” (Garramuño 6). Es

interesante pensar en su lectura pues nos confirma que las escrituras en primera persona que narran el devenir de un mundo interno, no siempre se traducirán en “escrituras del yo”, puesto que en *Lispector*, como en otros autores que la argentina examina, el yo está dislocado, no se presenta como una entidad aislada y estática, los márgenes entre el mundo interno y externo no son claros y entonces narrar un suceso observado puede convertirse fácilmente en el relato de una afección psíquica.

Un yo que descifra su naturaleza indefectiblemente a la luz de otros cuerpos, un yo que no establece alianzas con categorías predecibles: ser humano, ser vivo, sino que se extiende hacia otras fuerzas, otros afectos : “No pienso, como el diamante no piensa. Brillo nítida. No tengo hambre ni sed; soy. Tengo dos ojos que están abiertos. Hacia la nada. Hacia el techo” (*Lispector Agua viva* 46).

Es imposible no pensar en Spinoza ante la consideración que comienza a asomar: todo es uno, *Hen panta*, o una única sustancia en permanente cambio. Así, la narrativa del cuerpo de quien habla en estas obras, alcanza otros cuerpos –u otros cuerpos la alcanzan a ella– cuerpos que surgen como imperativos para ser narrados, *excritos* en relación a quien los percibe.

Deleuze utiliza el sol como elemento para exponer tres modos de conocer y establecer contacto con otros cuerpos. El primero se reduce al efecto que un cuerpo produce en otro, lo que provoca; es una relación física. El segundo incorpora una comprensión práctica de lo que se conoce. Es un adelantarse a las causas de las relaciones que se producen entre los cuerpos, la posibilidad de anticiparse y guiar la relación. El tercer modo, finalmente, el que nos interesa, es el de la autoafección. De él resulta la comunión con “lo otro” que se advierte en *Lispector*. El vínculo que la voz protagónica en *Agua viva* establece con el mundo, por ejemplo, podría ser descrita como una relación de un conocimiento del tercer orden, siguiendo a los autores antes mencionados, una relación mística de autoafección. Deleuze, en *En medio de Spinoza*, lo explica en relación con el conocimiento del sol de la siguiente manera:

Ellos [quienes acceden al tercer modo de conocimiento del sol] pueden decir literalmente “Dios es sol”, pueden decir literalmente “yo soy Dios”. ¿Por qué? No se trata en absoluto de que haya una identificación.

Sucede que en el tercer género de conocimiento se llega a ese modo de distinción intrínseca. Es ahí donde hay algo irreductiblemente místico: las esencias son distintas, pero sólo se distinguen las unas de las otras en el interior. Y es ahí, si ustedes quieren, que existe algo de terriblemente místico en el tercer género de conocimiento de Spinoza. Las esencias son distintas, sólo que a la vez ellas se distinguen interiormente las una de las otras. De modo que los rayos a través de los cuales el sol me afecta, son rayos a través de los cuales yo me afecto a mí mismo; y los rayos a través de los cuales yo me afecto a mí mismo son los rayos del sol que me afectan. Es la auto-afección solar (480).

Lispector, por su parte, escribe: “El erotismo propio de lo que está vivo está disperso en el aire, en el mar, en las plantas, en nosotros, disperso en la vehemencia de mi voz, yo te escribo con mi voz...” (*Agua viva* 43). Como si el material con el cual se constituye su escritura, lo que es sustancia y herramienta a la vez, fuera el mismo material del cual está forjado todo lo vivo. Una escritura entonces hecha del “erotismo propio de lo vivo”.

“Para escribir tengo que instalarme en el vacío. Es en este vacío donde existo intuitivamente. Pero es un vacío terriblemente peligroso: de él extraigo sangre” (*Lispector Un soplo* 15). La narrativa del cuerpo que postulo no sugiere una escritura *acerca de* o *sobre* el cuerpo. Tampoco es el padecimiento o placer transcrito con magníficas metáforas. La forma en que Lispector escribe consiste en un ejercicio que intenta retroceder hasta la nada, hasta un origen, y por eso a veces pareciera emparentarse con un lenguaje mítico: “Estoy entrando calladamente en contacto con una realidad nueva para mí que todavía no tiene pensamientos que le correspondan y menos aún una palabra que la signifique: es una sensación más allá del pensamiento” (*Un soplo* 51). Es un vacío en el que surge alguien, se “instala” alguien, intuitivamente, pero es capaz de extraer vida de él. Una vida que le resulta peligrosa y que se evidencia por la sangre. “Escribo casi totalmente liberado de mi cuerpo. Como si este levitase” (*Un soplo* 15) escribe a continuación la voz de un escritor-personaje creado por la autora, y en un punto parece desdecir la tesis de este ensayo, pero lo que intentamos postular es que, si bien el cuerpo es la sombra de su alma –“La sombra de mi alma es el cuerpo. El cuerpo es la sombra de mi alma. Este libro es la sombra de mí” (*Un soplo* 14)–, lo que se escribe es justamente esa sombra, como se indica explícitamente en esta

última cita. Una sombra que va más allá de su propio cuerpo, porque lo excede, y es entonces que advertimos casi una disolución que desemboca en el resto de la materia, una descomposición del yo y una invisibilización del cuerpo que, sin embargo se va a identificar con las cosas, la naturaleza y con otros cuerpos, como ya hemos mencionado. El vacío de la autora es un vacío dispuesto para la vida, como una página en blanco está colmada de palabras aún no habiendo sido escritas, así el vacío posibilita el todo. Y así como la penumbra del cuerpo puede ser apertura, la escritura regresa con su carga de sangre para interrogarlo.

Conclusión

A partir de una cita extraída del artículo de Florencia Garramuño utilizado en este artículo: “Los textos avanzan hacia un despojamiento de la historia” (7), podemos ir aunando las proposiciones a fin de conjugar la idea del texto como corporalidad narrable y el cuerpo individual cercado por una fábula personal. La denominada “escritura de mujeres” nos permite pensar en la importancia de una concientización del lugar desde el cual se escribe, toma de conciencia que pasa ineludiblemente por el cuerpo propio, pero que en el caso de Lispector despega hacia una identificación universal: “me ocupo del mundo”, “me hago cargo del mundo”, “soy la madre de lo que existe”, son sentencias que se repiten una y otra vez en sus textos. La historia personal no se desacredita por su incapacidad de exponer una realidad mayor, sino porque dibuja una línea en donde la autora presiente lo común, es así que un yo apenas esbozado potencia el conocimiento de una vida individual hacia lo que esa vida tiene en común con otras vidas, incluido el mundo de las cosas y los objetos, con los cuales convivimos estrechamente.

Las obras revisadas, en tanto libros que forman parte de una producción ya madura de Lispector, extreman recursos que se advierten en obras anteriores, pero que en estas deconstruyen toda estructura, cualquier modelo preconcebido, canónico, masculino, para rearmarse en narrativas levantadas sobre el descubrimiento siempre epifánico que el cuerpo permite a través de su percepción de la realidad. El cuerpo como fundamento del conocimiento y el

lenguaje como un medio para conocer, esa es precisamente la mayor virtud de la escritura de Lispector: que su radical deshacimiento no se torna una experiencia del vacío angustiante, sino de descubrimiento vital. Una sensación leve se puede convertir en una *significativa* revelación –no es gratuito este adjetivo por tanto la sensación es capaz de otorgar un significado a algo que aparece alterando las nociones conocidas– y establecer así las múltiples relaciones de las que los cuerpos son capaces.

Bibliografía

Batella, Nádía. *Clarice, una vida que se cuenta. Biografía literaria de Clarice Lispector*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Ciplijauskaité, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Bogotá: Anthropos, 1994.

Cixous, Hélène. *La risa de la medusa*. Barcelona, 1995.

Deleuze, Gilles. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2008.

Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1980.

Duras, Marguerite. *Escribir*. España: Tusquets, 1994.

Garramuño, Florencia. “Región compartida. Pliegues de lo animal-humano”. *Boletín de Teoría y crítica literaria*. 16 (2011): 1- 14. En línea.

Giglio, Yanina. “Lo que el cuerpo sabe: La humanidad femenina en tres cuentos de Clarice Lispector” *Cine y Literatura*. En línea: <https://www.cineyliteratura.cl/lo-que-el-cuerpo-sabe-la-humanidad-femenina-en-tres-cuentos-de-clarice-lispector/>. Último acceso: 20/03/2020.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

Hernández, Carolina. “La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector”. Tesis. Universidad de Barcelona, 2008. En línea: https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1731/CHT_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Último acceso: 25/03/2020.

Hidalgo, Ana. "El núcleo de la palabra: El retorno a la lengua del origen en la obra de Clarice Lispector". *Revista de Estudios Literarios Espéculo*. 51 (2013). En línea.

Lispector, Clarice. "Panorama com Clarice Lispector - entrevista da escritora concedida a Júlio Lerner". *TV Cultura*, 1977. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>. Último acceso: 25/03/2020.

---. *Un soplo de vida*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

---. *Agua viva*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.

---. *Cerca del corazón salvaje*. Madrid : Ediciones Siruela, 2015 [1943].

Maura, Antonio. "Água viva. Representación del paraíso y del caos". *Revista de estudios literarios Espéculo*. 51 (2013): 59-65. En línea.

Moser, Benjamin. *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector*. Madrid: Ediciones Siruela, 2017.

Namorato, Luciana. "Clarice Lispector y la crítica". *Revista Letras*. 82. En línea.

Nancy, Jean Luc. *Corpus*. París: Ediciones Métailié, 2000.

Oliva, C y Piccinato, "Clarice e Espinosa: batidas (des)ordenadas entre dois corações". *Santa Barbara Portuguese Studies*. En línea: https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_sbps/files/sitefiles/oliva.pdf. Último acceso: 25/03/2020.

Pontes, Renata. "Escúchame con el cuerpo entero: crisis de la palabra y sinestesia en Clarice Lispector". *Alea* 19. 3 (2017): 538-556. En línea.

Spinoza, Baruch. *Ética: demostrada según el orden geométrico*. La Plata: Terramar, 2005.

Valdés, Adriana. "Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile". *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995. 187-214.