

Entre el orden y la disrupción: la escritura de Clarice Lispector en “A menor mulher do mundo”

Between Order and Disruption: the Writing of Clarice Lispector in “A menor mulher do mundo”

Eunha Choi

eunha.choi.la@gmail.com

Legislatura del Estado de California, Estados Unidos

Romina Pistacchio

romina.pistacchio@uchile.cl

Universidad de Chile, Chile

Resumen: La obra de Clarice Lispector ha sido calificada como pos-moderna, modernista, metaliteraria y vanguardista, denominaciones que resaltan el carácter transgresor de los juegos lingüísticos y estilísticos que prevalecen en su ficción. Muchos han enfatizado cómo su estética tiende a desdibujar los límites de lo representable, a quebrar el decir y su sentido. Si bien este trabajo no objeta estas perspectivas críticas pretende ampliarlas enfocándose en la constitución material y sensible de su escritura. Este estudio se centra en “A menor mulher do mundo” para demostrar cómo la escritura de Lispector se estructura a partir de un ejercicio de acoplamiento en el que continuidades y disrupciones insisten sobre el carácter vacilante de su estética. Nuestro análisis examina cuatro momentos del cuento donde la dinámica de la vacilación permite a su escritura no solo configurarse como un espacio en el que el

significado es desafiado sino, sobre todo, constituirse como un montaje de elementos sensibles que expresan sin necesariamente decir.

Palabras claves: Clarice Lispector, "A menor mulher do mundo", la escritura de lo sensible, materialidad de la escritura, voz enunciativa.

Abstract: Clarice Lispector's work has been described as postmodern, modernist, materialist, avant-garde: classifications that highlight how transgressive the language and stylistic play in her fiction has proven. Many have emphasized how her aesthetics tends to efface the limits of what can be represented, to fracture what can be said and its meaning. While this article doesn't object to the predominant critique of Lispector's work, it seeks to amplify it by focusing on the material and sensuous constitution of her writing. The analysis concentrates on "A menor mulher do mundo" to show how Lispector's writing is predicated on assembling continuities and disruptions that insist on the vacillating quality of her aesthetics. Thus, we examine four key moments in the short story in which vacillation configures her writing as a space in which meaning is not only defied, but also constituted as an assemblage of sensuous elements that express without necessarily saying.

Keywords: Clarice Lispector, "A menor mulher do mundo", The writing of the sensible, The materiality of writing, Speaking voice.

Recibido: 30 de octubre de 2020

Aceptado: 13 de abril de 2021

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v14i29.525>

“La interpelación ineludible de lo real, en el *in-situ* de su evidencia” (2013) representa uno de los más recientes estudios que insisten en la conexión entre la escritura de Lispector y la representación de lo real y un tipo específico de realismo social. Su

autora Eleonora Cróquer Pedrón analiza “un cierto estado de crisis de la subjetividad, que se dirime en el pulso jamás del todo resuelto entre el hacerse manifiesto de lo Real y la insuficiencia del lenguaje –es decir, de la cultura” (45). Bastante se ha discutido ya cómo la misma Hélène Cixous reconocía en la ficción de Lispector: “the effacement of the subject, which results in opening on a limitless perspective and undoing the frame of common or representable human experience” (*Reading with Clarice Lispector* 1990: viii).¹ Vale recordar que mucho se ha publicado sobre la estrecha relación entre la posmodernidad y la escritura de Lispector:² “Lispector’s mature, non-totalizing, meta-literary works” (Marting, 1998: 2). En términos generales suscribimos a estas interpretaciones, especialmente porque la ficción de Lispector nunca deja de cuestionarse el espacio de la escritura *vis-a-vis* lo cotidiano y lo cultural, y especialmente en relación a aquello que se escapa de la representación inteligible: lo considerado extraño, extranjero, aspectos fundamentales de lo Real.³ En este sentido, el texto de Cróquer concluye invocando un texto de Julio Ramos “Dispositivos del amor y

¹ En una publicación posterior, Cixous agrega que la escritura de Lispector no es necesariamente intelectual o intencionalmente filosófica o abstracta. Opiniendo la escritura de Lispector a la de Flaubert, por ejemplo, Cixous explica: “Clarice’s text comes from within. It is written from an unformulated hypothesis that writing is something living. It is not the book as sacred object” (1991: 1). Aunque Cixous enfatiza el elemento de lo inmanente en la escritura de Lispector, en nuestro estudio queremos recalcar el elemento de lo sensible –casi háptico– en su escritura sin tener que afiliarlo necesariamente con lo inmanente o trascendente. Proponemos que esta cualidad sensible o háptica se manifiesta principalmente en las vacilaciones que analizamos a continuación.

² Solo por nombrar algunos estudios: Fábio Lucas (1987), Debra Castillo (1992), Hélène Cixous (1993), Diane E. Marting (1998), todos los cuales refuerzan el carácter ya bastante conocido de su escritura.

³ Ya en 2002 Earl Fitz había declarado que la escritura de Lispector no dejaba de ser un enigma a pesar de los muchos estudios sobre ella debido al carácter elusivo y ambiguo de su escritura.

la locura" (1998) en el cual acertada y elocuentemente concluye el crítico puertorriqueño:

La condición de la autoridad de la palabra del testigo, la iluminada, radica, pareciera, en el gesto autoreflexivo que indica en el cuerpo propio cómo el fulgor del extravío, en la catástrofe, le quemó la vista y le marcó la piel. [...] Otros no regresan, ni devuelven la mirada, ni entran en el intercambio de dones que implica el traslado metafórico. [...] Una zona amplia de la literatura moderna se funda, tal vez, sobre las paradojas y las aporías desatadas por lo innombrable de esa ausencia (70).

En el presente estudio proponemos que la escritura de Lispector no solo ilumina las paradojas y aporías que constituyen la literatura moderna; es decir, no solo apunta hacia lo innombrable y ausencias encarnadas en la irrepresentabilidad de lo Real, sino que nos ofrece los medios de repensar su escritura en particular, y a la literatura en general, como un espacio hecho de continuidades y disrupciones que no solo reflejan las continuidades y rupturas de la modernidad social e histórica, sino también exhibe las propiedades sensibles de la escritura misma.

Si bien extendemos breves referencias a otros cuentos de Lispector, nuestra discusión se concentra en "A menor mulher do mundo," un texto que corporaliza sutil pero insistentemente estas continuidades y disrupciones que, si bien nosotras asociamos a problemáticas vinculadas a un periodo histórico, sus conflictos sociales, culturales y estéticos o a la (contra) hegemonía de ciertas ideologías discursivas, también reconocemos como aspectos propios de la materia escritural de la autora. En esta ocasión queremos aproximarnos más bien a su escritura como un espacio sensible donde lo estético se constituye principalmente a través de rupturas originadas y ejercitadas en su manifestación material. De este

modo este trabajo no pretende discutir la idea de que la escritura de Lispector se constituye como un sistema de signos que oscila permanentemente entre lo representable y lo ilegible, sino más bien se propone considerar la dimensión material de su escritura.

En su libro *The Fire and the Tale* (2017), Giorgio Agamben propone que la literatura se define a partir de su liberación o separación de su fuente inicial, su causa mística. Para explicarse, el filósofo introduce una alegoría que Gershom Sholem recuenta sobre el fundador de la mística judía, Yosef Agnon, quien para invocar la gracia divina habría presentado una ofrenda de fuego en el bosque (1). Con el pasar de las generaciones, los detalles de esa experiencia se habrían ido olvidando hasta que en cierto punto nadie habría logrado recordar si quiera en qué bosque había ocurrido la ofrenda del fuego. Según esta anécdota, la pérdida de los detalles de la experiencia no impediría su narración. Así, Agamben propone leer este relato sobre el acto de contar no solo a pesar sino a partir de la pérdida de la experiencia, como una alegoría de la literatura misma. De este modo, proponemos que la idea de literatura que expone el cuento de Clarice Lispector “A menor mulher do mundo” se adhiere al planteamiento agambeniano y se constituye en una economía de transferencia y movilización que implica el poder separarse de sus causas iniciales, como una foto que testimonia indirectamente la separación entre cámara y objetivo, entre la tecnología que captura y su contenido. Precisamente aquello es lo que aparece en los cuatro fragmentos que exponemos al análisis en este texto: la propuesta de escritura inscrita en “La mujer más pequeña del mundo” se instala en esa relación entre movilidad y separación, flujo u oscilación que implica una pérdida tan necesaria como inevitable.

Agamben señala que la literatura genera la narrativa de las cosas que se pierden, que se disipan como restos. Por ejemplo, las escrituras de aquellas tradiciones antiguas cuya presencia pasada

vagamente se recoge en las formas de su narrar presente. Agamben dice, "Each tale –all literature– is, in this sense, a memory of the loss of the fire" (3). Lo que remarca el autor es que cada vez que surge el afán de contar este supone el querer contener y preservar todo aquello que se desvanece o puede diluirse, por temor a su pérdida. Lo narrado indudablemente incluye lo inevitablemente perdido. Es decir, la literatura refiere en la narración a las marcas, a las huellas de lo perdido.

Nuestro trabajo se hace cargo de esta premisa y la analiza en cuatro momentos de "A menor mulher do mundo". En él examinaremos ese movimiento entre continuidades y disrupciones que exhibe esa capacidad protectora que detenta la literatura y que encuentra en la escritura lispectoriana –particularmente en este cuento– un modelo especialmente original e insistente. Estos cuatro momentos se articulan como una serie de vacilaciones en los que la voz enunciativa realiza un ejercicio de continua experimentación en el que se enfrentan intermitentemente el silencio y el exceso de la palabra. A través de esta operación se exhibiría el carácter 'sensible' de la escritura de Lispector, y acaso de la escritura en general. Nos enfocaremos en aquellos instantes que hacen eco del aspecto místico –gesto originario de separación– tanto en relación a su protagonista Pequeña Flor, como al ejercicio científico operado por Marcel Petre, analizando, por ejemplo, el carácter acaparador de la colección de notas antropológicas que registra el explorador, pero también 'el amor' y la 'risa' de Pequeña Flor que en su apariencia excesiva lo consumen y atesoran todo. Será precisamente este ir y venir, esta vacilación entre continuidades y disrupciones, la que describe la economía de la movilidad que exhibe la escritura lispectoriana y, de algún modo, todo intento de fijar en la escritura, la inabarcabilidad de lo indecible.

1. El orden del saber / La fisura del rascamiento

El comienzo de “A menor mulher do mundo” remite a varios instantes pasados y a los discursos dominantes, y por ello legibles, que los extienden hasta nuestro presente: nacionalismo, imperialismo, multiculturalismo, globalismo y colonialismo entre otros -ismos, unos más vigentes que otros. Al leer la descripción de un territorio profundamente remoto en África, cuesta silenciar los ecos de ciertos textos de la tradición literaria⁴ cuyos protagonistas se extravían en las profundidades de una tierra indómita y sufren la pérdida de la razón como expresión máxima de la problematización de lo representable y lo legible como discurso y realidad representada.

En este sentido, el cuento no solo retoma de la tradición literaria la idea de cómo pensar, representar y leer al que se imagina como el otro, la otredad que refuerza la lógica de identidad diferencial, sino también y con mucha astucia experimenta con las formas en que la escritura emerge como un espacio corporal y de cuerpos, exponiendo una materialidad escritural compuestas de continuas vacilaciones a partir de las cuales se intenta una teorización de lo sensible más que del entendimiento o del saber. De este modo, si bien el explorador bautizará a la pigmea en un gesto de nombramiento, a la integración de lo desconocido al sistema de su saber, la reacción curiosa de Pequeña Flor interrumpe de manera

⁴ Se nos hace trabajoso no establecer una conexión, por ejemplo, con uno de los textos paradigmáticos de la tradición internacional que se estructura sobre el tópico literario del viaje, la novela de Joseph Conrad, *Heart of Darkness*. Eco que también puede escucharse en el título de la primera novela de Lispector, *Perto do coração selvagem*. Pero también de la extensa tradición latinoamericana representada en la cuentística de Horacio Quiroga o por las novelas regionalistas como *Doña Bárbara* o *La Vorágine*. Todas estas textualidades que, como “La mujer más pequeña del mundo”, tematizan el (des)encuentro civilización/barbarie y problematizan la experiencia del conflicto interno de un personaje enfrentado a la diferencia radical.

muy sugerente su solemnidad: "En ese instante, Pequeña Flor se rasgó donde una persona no se rasca. El explorador –como si estuviera recibiendo el más alto premio de castidad al que un hombre siempre tan idealista osa aspirar–, el explorador, tan experimentado, desvió los ojos" (98). El pudor de la voz enunciativa no se atreve a nombrar aquella parte del cuerpo que suscita curiosidad. En esta escena abunda el silencio, a pesar de que mucho intenta comunicarse. Acaso comunicar no sea el término más apto ya que el entendimiento que produce la escena es tan mínimo como precario, no solo entre el explorador y Pequeña Flor, sino también entre la voz enunciativa y su lector. Si bien bastante ocurre, poco queda al descubierto.

En *The Pleasure of the Text* (1975), Barthes cita a Bacon para sugerir que el placer del texto ni se disculpa ni se explica. Tampoco niega o retracta. "I shall look away, that will henceforth be my sole negation" (3). En el desvío de los ojos de Petre resuenan estas palabras de Barthes. Petre no se disculpa ni retracta. Tampoco intenta explicarse lo que ha ocurrido. Solo desvía la mirada en un acto que parece negar sin llegar a comprender la inescrutabilidad de ese momento. Barthes explica que lo que se niega no es el momento en sí o aquello que causa el momento, sino la lógica de contradicción, y en la negación de tal lógica se permite la auto-contradicción, que se manifiesta en la mezcla de idiomas e incongruencia. Es la coexistencia de idiomas o formas incongruentes, operando en yuxtaposición lo uno con lo otro, insiste Barthes, la que antecede el placer del texto. Para Barthes, el placer que provoca el texto literario proviene de la incongruencia, falta de lógica que radica en cualquier lengua, lo cual permite tanto la escritura como la lectura antiheroica (3).

En esos ojos que dejan de mirar aquello que su pronunciamiento declaraba como posesión, se articula una vacilación poco característica en este tipo de personaje que representa el discurso de la

verdad positivista y de la certeza trascendental. Esta vacilación es parecida al gesto tentativo de la voz enunciativa que intenta contar sin enunciar. En ese gesto de contar sin enunciar se adivina la indecisión que constituye, parece sugerir Lispector, todo acto narrativo y espacio escritural.

2. La trama citadina / polifonía de silencio

El desvío de la mirada de Petre también parece señalarnos otra cosa, puesto que al evitar esa acción (rascarse) no solo rehúye su ininteligibilidad, sino además consigue desplazar espacio-temporalmente el foco de la narración. En el preciso instante en que Petre esquiva el rascamiento la voz enunciativa suspende la acción, decide expresar sin enunciar aquello indecible⁵ y prefiere instalarse en el territorio seguro de una geografía común en el tiempo presente. Este doble desvío de la mirada (el de Petre y el de la voz enunciativa) traslada el foco de la narración a la urbe. Esa ciudad curiosamente innostrada podría ser cualquier centro metropolitano donde el descubrimiento del explorador se hace legible a través de la mediación de una representación fotográfica donde la imagen de Pequeña Flor intenta asumir un significado.

Con este gesto de desplazamiento la voz enunciativa se transforma en ventrilocuo de una polifonía de discursos que intentan decodificar la imagen de esa presencia que desarticula al científico.

⁵ Según Carlos Mendes de Sousa, para Lispector la opción por la escritura implica una elección consciente del camino de la pasión. En este sentido, cada una de sus piezas pueden ser pensadas como experimentos o experiencias incansables para lograr algo que se divisa pero que es imposible, para traducir lo indecible que se haya inserto en las palabras ineficaces y que solo se realiza en el evento mismo de la escritura. Como todo proyecto experimental cada uno de los ensayos se edifica a partir de diversas estructuras que intentan conseguir ese decir inatrapable (16 -17).

En este escenario urbano eminentemente burgués, habitado por la sociedad occidental, las voces de los espectadores de la fotografía de Pequeña Flor en la privacidad de sus hogares escrutan el retrato de la mujer africana desplegado en colores y en tamaño natural. Estas lecturas reproducen enunciados que actualizan discursos conocidos y quizás estereotípicos sobre el encuentro con lo que consideran lo extra-ordinario.

La explosión de escenas evoca la perspectiva desde la ciudad como locus simbólico de lo civilizado. Cada una de las miradas de los personajes se clava en la fotografía que genera en estos espectadores urbanos un asombro que la voz enunciativa traduce como: 'lástima', 'susto', 'ternura' y 'piedad'. En cada una de las escenas la fotografía parece sorprender a los espectadores que no renuncian a juzgar con ligereza lo que parece una más de las novedades del show-business mediático.

De este modo, en contraposición al silencio de Petre y de la voz enunciativa, nos hallamos como lectores de pronto abrumados por este registro de la sinfonía de voces y miradas que comentan sus experiencias y reflejan a nivel discursivo un exceso. Así mismo en esas explicaciones el propio cuerpo de Pequeña Flor se configura como 'el' exceso, la redundancia de su extrema pequeñez: la exuberancia en sentido negativo o "la más de lo menos." Así estos excesos, el del objeto de la fotografía, el de la observación, el de la verbalización de aquella, se transforman irremediabilmente en ruido, en una desviación referencial profusa y confusa que culmina en un rumor infatigable que deviene en el silencio no como falta de información sino como saturación y disrupción del entendimiento. El silencio se convierte en un hiato, en vacío de entendimiento, en huecos de significación y, finalmente, en la ausencia momentánea del orden simbólico y, acaso, un encuentro momentáneo con los límites de la supuesta lengua pura.

Desde esta perspectiva, la operación del traslado o fuga espacio-temporal producida por la presencia de lo extraño, funciona como una puesta en abismo que exhibe justamente una concepción particular y una praxis de la propia escritura que sucede en el mismo instante de ser practicada: en el acto mismo de la escritura esta se va constituyendo como un espacio en el que se actualiza su propia materialidad sensible. Esto significa que el cambio de foco que realiza la voz enunciativa, además de incorporar al texto un comentario político-discursivo y crítico sobre la experiencia concreta del (des)encuentro (neo)colonial, exhibe también una textualidad que habla sobre ella misma y sus posibilidades expresivas. Así como el ‘desvío de la mirada’ de Petre frente al rascamiento marca la suspensión del decir ante ese suceso, la intervención de la escena de la polifonía de voces que deviene en silencio ratifica una disyunción de la escritura. La fuga hacia la ciudad que asienta la posibilidad de un orden epistemológico genera, paradójicamente, esa proliferación de voces discontinuas que se vuelven un exceso revelando un silencio agudo que encarna la interrupción. Aquello que es necesario nombrar, ordenar y definir se convierte en un parloteo inaudible e impenetrable que culmina en el silencio.

3. Regreso al método / El silencio de la risa

Mientras su fotografía circula por la metrópolis, Pequeña Flor, en vez de ocuparse de su autoprotección para evitar ser devorada, comienza a reírse, modulando una risa que causará un intenso malestar a Petre. “Era una risa como solo quien no habla ríe. Esa risa, el explorador, incómodo, no consiguió clasificarla” (101). Pensamos que no es la risa en sí lo que causa el malestar de Petre o que moviliza la proliferación de explicaciones de la voz enunciativa. Lo que la incomoda a ella y al explorador es su repetición: una risa insistente y porfiada que sin causa evidente materializa la desarticulante

ausencia de una razón o lógica. Aparentemente mecánica, la risa transforma la vacilación de Petre en un malestar arraigado a una distancia epistemológica que su labor como explorador no logra comprender ni reducir. Petre no logra contextualizar o localizar esa risa, incluso menos que el rascamiento anterior.

En la lógica del comportamiento de Pequeña Flor, reírse no difiere de rascarse "donde una persona no se rasca" (98). La risa, en este caso, no parece ser una expresión de una emoción sino más bien del 'ruido' o interferencia, y a partir de esta constitución más sonora, estética que semiológica, la risa de Pequeña Flor irrumpe, molesta, confunde; es decir, se corporaliza. En su continua repetición, la risa produce pliegues que multiplican la desorientación de Petre y recalcan la corporalidad de Pequeña Flor. Más que discursiva, su risa genera y constituye ruido, el cual repercute en la extensión espacio-temporal tanto de la selva como del texto mismo. Así como aconteciera con la polifonía disgregada de las voces urbanas, la risa acontece como imágenes sonoras que interrumpen y a su vez desmantelan el sistema simbólico del texto e incluso el del mismo Petre. Esta risa no contiene implicaciones que designan su identidad, a diferencia del significado que pueden tener otros tipos de risa. Es una risa que produce desplazamiento en vez de posicionamiento. Con cada pliegue de la risa de Pequeña Flor se cristaliza el borde, límite del sistema discursivo de Petre, en el que la ausencia de significado se traduce en el malestar corporal del mismo Petre. Los pliegues visibilizan los límites del discurso social, político, cultural e incluso del discurso filosófico. Así, por solo referir a este último, frente a la risa de Pequeña Flor, ni siquiera el discurso filosófico logra recomponer la posibilidad de una episteme que permita a Petre comprender su comportamiento. Esa risa no produce ni genera ninguna posibilidad para el conocimiento cartesiano.

La vacilación que se presenció en la escena del rascamiento todavía opera dentro de un sistema semiológico donde el significado se genera, aunque con celo y duda. La risa en este caso es más radical, pues desmantela el posicionamiento de lo semiológico y su continua posibilidad. La risa debe verse en sus pliegues, y ellos enfatizan la corporalidad o materialidad sonora que al mismo tiempo la vacía de cualquier implicación de significado, cualquier posibilidad de hacerse, ser, o existir como metáfora, es decir, como fenómeno u operación referencial.

En esa risa se inscribe el cuerpo mismo de Pequeña Flor y, al mismo tiempo, materializa la instancia en la que escribir el cuerpo confirma su posibilidad de existir en oposición a la metafísica sin cuerpo de lo discursivo. En este sentido, nuestra propuesta evita leer el cuerpo de Pequeña Flor como la marca de la diferencia testimonial, como un cuerpo subalterno que materializa la alternativa u oposición al saber y discurso hegemónico representados por Petre: la antropología, el imperialismo occidental, la supremacía del sujeto, para los que el discurso, como ha establecido ya el trabajo de Foucault, representa no solo la escritura y el saber, sino también el poder.

La risa sitúa a Pequeña Flor en un montaje de enunciaciones que no se limita a la significación simbólica produciendo y preservando así el enigma, que el mismo explorador, no logra interpretar, ni mucho menos decodificar.⁶ Sin embargo, la risa de Pequeña Flor no debe interpretarse de la misma forma que la del personaje de Macabéa en *La hora de la estrella* que ha sido descrita como inarti-

⁶Luiza Lobo plantea que muchas escritoras contemporáneas de Lispector, como por ejemplo Sonia Coutinho, sitúan a sus protagonistas mujeres “first of all in the home, in order to describe their hopes, fears, and inner thoughts” (“Sonia Coutinho Revisits the City”: 164). Para retratar este mundo interior dentro del universo doméstico, Lobo continúa, “[t]he stream of consciousness technique [...] was particularly well suited to this purpose” (1996: 164).

culable, como el silencio del subalterno. Earl Fitz ha señalado que el silencio constituye un elemento fundamental de la escritura de Lispector: "Taking many forms and playing many roles, it [el silencio] permeates her work. [...] Lispector's fiction can be revealingly read as a discourse of silence, a lyrically rendered yet ironically self-conscious commentary on the evanescent relationships among language, human cognition, and reality" ("A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector": 420). Por su parte Elizabeth Lowe ha observado también que en el centro de la escritura de Lispector se halla constantemente el silencio (1987: 35). Renata Wasserman ha notado cómo la inarticulación de Macabéa queda sin ser traducida o decodificada por la voz enunciativa de la novela (2007: 131). Señala sutilmente que la ausencia de explicación que pudiera introducir coherencia a la falta de coherencia en el silencio de Macabéa apunta precisamente a cierta insuficiencia de parte de la voz enunciativa que representa a la misma Lispector. Si bien coincidimos con estas lecturas que leen el silencio como la ausencia, imposibilidad o interrupción de significación simbólica, proponemos que tanto la risa como el rascamiento no reproducen en este caso el silencio de otras ficciones de Lispector.

Al contrario de lo que sucede en el caso del personaje de Macabéa⁷ la risa de Pequeña Flor no representa la falta de articulación o deficiencia de coherencia, sino un exceso simbólico. La risa no debe leerse como metáfora de silencio o como una metáfora sonora de la inteligibilidad negada. Es un exceso enigmático que

⁷Para profundizar en esta idea se sugiere un estudio publicado recientemente en "Lispector, the Time of the Veil," donde Cory Stockwell utiliza la figura conceptual y estética del velo para analizar la construcción de una temporalidad de resistencia. Stockwell concluye que esta temporalidad particular se construye en la novela a partir de la figura de Macabéa: "This is the space-time constructed by Macabéa, the tiny interval between present and future, between the veil and the nothingness that it both conceals and gives forth" (264).

sugiere un afuera de la inteligibilidad simbólica de Petre. Para Fitz el silencio de Lispector dirige la escritura a un entendimiento superior no solo de su lengua sino también del lenguaje en sí. Es precisamente en la incapacidad de comunicar del silencio que se expone el límite del lenguaje, concluye Fitz (1987: 435). Por otra parte, Nelson Vieira reconoce en la ficción de Lispector una concisión críptica. A pesar de que su dominio del portugués jamás se pondría en tela de juicio, es cierto que frecuentemente la sintaxis y léxico de su escritura causan un cierto distanciamiento entre escritura y lector (1995: 138). Son estas rarezas en su escritura que han consagrado a Lispector como heredera del “modernist literary tradition subversive of received literary and syntactic form” (Wasserman, 2007: 204). La risa de Pequeña Flor no corrige o resuelve el extrañamiento y ruptura que ocasionan ella misma, esta escena peculiar, la voz enunciativa y su misma escritura. Al contrario, preserva esa ruptura críptica, la que tampoco produciría una lección ya sea sobre la escritura de Lispector o del lenguaje en sí, como lo que propone ver Fitz en su análisis.⁸

Según la voz enunciativa, aquello que generaría la risa de Pequeña Flor sería precisamente el amor. Sin embargo, a diferencia del amor descrito en el contexto citadino, la experiencia de amor de Pequeña Flor no es una que distingue entre sujetos y cosas, ni establece una discriminación jerarquizante necesaria para la categorización precisa, absoluta. Esta experiencia que la voz enuncia-

⁸ En “A menor mulher do mundo” no se logra resolver la oscuridad cognitiva e intelectual que genera la risa de la pigmea. Es precisamente sobre esta opacidad que emerge el cuerpo sonoro del ruido que es la risa: ruido y cuerpo que se distancian del conocimiento descorporalizado, o acaso inmaterial, de Descartes. Y es la corporalidad de la risa que termina desvistiéndola del enigma o carga críptica que generalmente promueve un sistema metafísico. La risa, después de todo, no es un signo que sostenga un proyecto metafórico o alegórico. La risa encarna, en este caso, la escritura y su corporalidad.

tiva describe como amor solo reconoce profundidad en base a la ausencia de cualquier tipo de superficialidad: "no teniendo otros recursos, ella estaba reducida a la profundidad" (102). No hay forma de comprobar o afirmar que lo que padece Pequeña Flor es lo que típicamente se entiende como amor. Sin embargo, la confirmación o comprobación tampoco importa.

En la multiplicidad que constituye la lista de equivalencias, oscilan las diferentes formas o manifestaciones sensibles del amor. El italiano Emanuele Coccia teoriza en *Sensible Life* [La vita sensible] (2016) sobre una esfera particular de la existencia donde lo sensible se da a conocer. Para Coccia lo *sensible* se atribuye a los sujetos y objetos por igual, tanto a aquello que tiene la capacidad de sentir como aquello que se deja ser sentido. Coccia explica que se siente solo porque se es susceptible a la percepción de las formas y porque también estas son susceptibles a ser percibidas. Así se explica que lo perceptible no es necesariamente lo mismo que el objeto o sujeto detrás o junto a esa forma. En otras palabras, existe una separación entre forma y materia o sustancia. Esta separación, sin embargo, no reproduce la separación cartesiana entre saber y cuerpo, sujeto consciente y cuerpo. En su recorrido desde la filosofía aristotélica medieval hasta el presente, Coccia pasa por Descartes para recuperar una línea filosófica que había quedado desactivada en el discurso cartesiano de la epistemología racionalista (XI). A través de esta maniobra pareciera que Lispector nos ofrece un espacio escritural donde se reactiva tal línea filosófica.

4. El orden del sombrero / La ley del género: Dios

Luego de un primer plano sobre el rostro de Pequeña Flor insistiendo en su risa cálida, el encuadre de la narración vuelve hacia Petre que aún desenchajado por la mueca ininteligible y tratando de leer el comportamiento de su objeto de estudio, intenta una últi-

ma posibilidad de entrar en contacto a través de la gesticulación de una sonrisa que, imitando desesperadamente la acción de su interlocutor, pretende la aproximación. Fracasado el conato facial, el explorador se da por vencido y realiza un gesto que le permitirá volver en sí, reorganizar el mundo de lo conocido y tomar su lugar. Se trata de la reacomodación de su “capacete simbólico” (86). Este gesto, explica la voz enunciativa, lo faculta para retomar el control de la peripecia a través, precisamente, de la restitución del orden simbólico y la legibilidad; reordenar su sombrero le permite emplazar a la razón, a la racionalidad, para que normalice su percepción del mundo y su instalación en él; le devuelve el control sobre lo indomable. Ese poder se ejerce concretamente, nada más y nada menos, que a través del gesto escritural. Una vez acomodado el ‘sombrero simbólico’ Petre comienza a ‘anotar’, recupera la disciplina de su trabajo, de su labor como científico organizador cuyo lenguaje también recupera la hegemonía de su percepción del mundo y la condición de ‘verdad’ de esta.

Este llamado al orden no es inusual en la experiencia de ciertos protagonistas de la escritura lispectoriana. Ubicado en los últimos párrafos de varios de los cuentos y novelas de la autora, algunos de la serie que compone la misma colección de “Laxos de Familia” o en *La Pasión según G. H.*, por ejemplo, es posible distinguir este proceso de reorganización de un mundo que ha sido momentáneamente dislocado por una experiencia de interrupción. Así como Petre varios otros personajes de los cuentos en esta colección responden a este ‘llamado al orden’, el cual se interrumpe repetidamente por la desarticulación como experiencia sensible. Un ejemplo de ello ocurre en el cuento “Amor” en el que Ana, una ama de casa, es reintroducida a la estabilidad de su vida normal y rutinaria por su marido: “tomó la mano de la mujer llevándola consigo sin mirar atrás, alejándola del peligro de vivir. Antes de acostarse, como si apagara una vela, sopló la pequeña llama del día” (32).

El caso del explorador, que difiere del anterior en tanto es él mismo el que se 'llama al orden', reafirma el gesto escriturario de la enunciación y enunciado legibles. Petre vuelve 'en sí' y a sí mismo, escribiendo: "recuperou com severidade a disciplina de trabalho, e recomenxou a anotar" (86). En este sentido es que comprendemos el gesto de Petre como uno que se proyecta hacia la función ordenadora que la misma voz enunciativa encarna en la escritura del texto como tal. Esa acción a la que se ve empujado el explorador es la misma a la que se enfrenta la escritura luego de haber ensayado diversas y excesivas formas de decir, de haberse revelado ante la posesión del lenguaje y haber 'probado' fórmulas de expresar su propia ininteligibilidad. Así como el explorador vuelve a la escritura para escapar de aquello que intenta sacarlo de su posición, asimismo la voz enunciativa toma las riendas y el control de la peripecia y comienza a contar lo que sucedió sin disgregaciones, excluyendo la polifonía, el ruido de la risa y de los diálogos directos. De hecho, tanto es así que esa voz enunciativa, frente a la inminencia de una nueva tentativa de interrupción ofrecida por la fallida respuesta del gesto de Petre, reacomoda la narración e interpreta (traduce) el silencio de la mujer y la opacidad de su mirada para poder seguir acaso narrando y exponer sin equívocos lo que acontece como una acción dentro de la peripecia. La voz enunciativa dice por ella en su discurso indirecto la respuesta que la mujer ofrece al explorador: "Pequena Flor respondeu-lhe que 'sim'. Que era muito bom ter uma árvore para morar, sua, sua mesmo. Pois —e isso ela não disse, mas seus olhos se tornaram tão escuros que o disseram—, pois é bom possuir, é bom possuir, é bom possuir" (86).

La triple reiteración del "es bueno poseer" parecería bifurcar las vías de interpretación. Por un lado, se manifiesta como un ejercicio de insistencia que involucra la implantación de la legibilidad, de reinsertar la escritura contundentemente al orden simbólico y, por ello, una confirmación de la propia necesidad de la voz enun-

ciativa de re-organizarse, de ‘llamarse al orden’. Esa repetición nos parece una operación de re-estabilización del acto del decir, de la significación legible del saber y del discurso. Por otro lado, no es trivial que sea el amor cualificado o idéntico el que cerciore la legibilidad en peligro. Volver al amor, a ese tipo de amor que garantiza el fin de la amenaza de la desarticulación, es regresar a la legibilidad de la experiencia; es volver a la escritura que certifica la comunicabilidad, la inteligibilidad, la posibilidad de decir. Pensamos que esta imagen de la voz enunciativa hablándose y afirmándose a sí misma, persuadiéndose de volver a la estructuralidad de su discurso, es la imagen de la propia Lispector escritora resignándose a los designios de las reglas de una eficiencia expresiva. Sin embargo, esa resignación es efectivamente momentánea pues, como veremos, el intempestivo e inesperado desenlace del relato nos enfrenta al último tramo de la experimentación narrativa.

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

—Pois olhe— declarou de repente uma velha fechando o jornal com decisão—, pois olhe, eu só lhe digo uma coisa: Deus sabe o que faz (86).

Con los dos puntos que introducen la voz de una vieja desconocida, el texto se dirige hacia su fin de una manera tan abrupta como enigmática. Así se produce nuevamente la interrupción del orden que la voz enunciativa intenta establecer por última vez. Este signo de puntuación conecta dos partes del texto con una continuidad visiblemente interrumpida ya que la conexión entre la observación sobre las notas que no se llegan a tomar y la declara-

ción un tanto dogmática de la mujer no se relacionan ni temática ni estilísticamente.⁹

La afirmación *in media res* de una mujer desconocida se inserta en el texto como parte de una conversación que nunca llegamos a conocer en su origen y completitud. La voz de esta figura mayor, posiblemente ubicada en la urbe y representando el tropo de cierta sabiduría tan convencional como coloquial, se integra en el texto sin aviso alguno. ¿De qué se trata esta conversación que incita tal declaración de parte de la mujer? Así, encarnando la ambigüedad en la que se sitúa, emite una aseveración tan absoluta como desconcertante, pero a la vez familiar: "Dios sabe lo que hace". Expresadas con una austera brevedad estas palabras, que si bien concluyen el cuento no cierran el espacio dialógico, se identifican con los usos populares en la forma de un refrán que introduce una sentencia. Como tales los refranes o dichos tienen la particularidad de entrar y salir de espacios conversacionales indiscriminadamente. En este caso específico, el refrán que alude a la sabiduría de un ser supremo marca el fin de cualquier diálogo ya que su contenido se impone axiomáticamente.¹⁰

⁹ En este caso, los dos puntos representan una relación paradójica de continuidad y ruptura dado que el contenido de las dos oraciones conectadas expresa un salto temático que, en vez de aclarar lo antes dicho, genera una irreversible desorientación. Si generalmente los dos puntos introducen ideas que dilucidan o desarrollan el contenido anterior, aquí lo dicho por la mujer para nada continúa o extiende inteligiblemente el comentario sobre el valor esencial de lo que se inscribe mediante el ejercicio de apuntar, señalar, anotar. Es por ello que los dos puntos exhiben con precisión elocuente la constitución interrumpida del texto completo.

¹⁰ Hay que señalar que aún cuando este refrán agrega un contenido simbólico al hecho de 'cerrar' la narración puesto que implica una referencia a lo sagrado y al destino que este designa, el refrán como tal, mantiene su forma fragmentaria en la medida en que como fórmula 'del decir' de lo colectivo se utiliza indistintamente aquí y allá sin configurar nunca una totalidad semántica cerrada en sí misma. El refrán se usa como fragmento de significado, como sinédoque, in-

En la afirmación que profiere la mujer Dios no solo actúa, sino que lo hace sabiendo por qué. En esta última declaración se sugiere que el saber divino es principalmente causal y consciente de sí mismo; es decir, que su acción presupone una razón que también actúa como la propia causa de la acción. Lo que 'hace' este sujeto divino es acaso menos fundamental que su saber de por qué. Es decir, su saber o consciencia es la causa de su acción, la cual responde a una causa que a su vez ocasiona su ser. En este sentido el refrán/sentencia contradice el ritmo dual de orden y disrupción que ha prevalecido en el cuento; un ritmo de vacilación repetida que principalmente socava la operación narrativa y la función epistemológica de la causalidad. Sin embargo, a pesar del carácter axiomático que introduce y de la función de cierre radical que incorpora al texto, la sentencia, en su forma fragmentaria, insiste en y actualiza nuevamente la configuración del texto como materialidad compuesta de contigüidades sensibles más que de continuidades simbólicas. De este modo podría decirse que la forma abrupta y fragmentaria en la que se introduce la voz de este último personaje y que responde a la ausencia de una continuidad referencial coherente, vuelve a encarnar la contigüidad de orden y disrupción que ha constituido en el texto en su totalidad.

Como lo indica el episodio abrupto de la mujer, el saber dogmático de Dios que todo lo abarca solo puede apelarse fragmentada e incompletamente. La respuesta de la vieja no demuestra nada en plenitud sino más bien solo logra apuntar, indexar una fracción de una conversación que llega a ser parte del espacio escritural del texto. Si bien el contenido de la observación ratifica el saber absoluto de Dios, su forma incompleta es la de una cita, una alusión, una intervención a medias que corporaliza una sinécdoque acaso

distintamente en diferentes situaciones dialógicas. Este hecho es relevante para nuestro argumento en tanto ejemplifica o exhibe, de nuevo, el carácter a la vez continuo y disruptivo de la escritura de Lispector.

fallida, la parte por el todo que no es sino la autoridad, la ley del género, en este caso, del género divino, para el cual saber y hecho, causa y efecto no llegan a separarse. Sujeto y predicado no pueden deslindarse en este refrán.

Según Derrida:

The question of genre –literary genre, but also gender, genus, and taxonomy more generally– brings with it the question of law, since it implies and institutionalizes classification, an enforceable principle of non-contamination and non-contradiction. But genre always potentially exceeds the boundaries that bring it into being for a member of a genre always signals its membership by an explicit or implicit mark [...] (1992: 221).

Derrida sugiere que, dentro de los límites del género, la incongruencia se erradica para que impere la clasificación, su orden lógico, al igual que la falta de la auto-contradicción. La última voz introducida en el texto nos ofrece un caso analógico al descrito por Derrida: el refrán de la vieja apunta al cierre abrupto del cuento de Lispector; sin embargo, simultáneamente, no pertenece plenamente a tal desenlace. Los refranes pertenecen a un género discursivo cuya autoridad radica en la comunidad y en no pertenecer exclusivamente al texto o espacio discursivo en que se los invoca. La alusión a la autoridad del saber categórico como expresión máxima del género es la última marca disruptiva que caracteriza la escritura de Lispector en "A menor mulher do mundo." En esta última escena se produce una disrupción interna que divide 'lo dicho' de cómo y dónde se dice. La circunstancia del hablante, su procedencia y contexto quedan escindidos tanto de la escena misma como del texto en general, resaltando así el carácter fragmentado o citado de lo dicho. De este modo el refrán se utiliza también como marca de exterioridad, de algo cuya procedencia y por ende

autoridad permanece fuera del texto. Así es que la escritura de Lispector configura un espacio que remite a la ley del género sin llegar nunca a pertenecerle, y tal dualidad de simultánea pertenencia y exclusión emerge como un aspecto constitutivo de su escritura. Es sobre esta dualidad que no se llega a resolver ni aclarar, que su escritura prevalece como un espacio al cual pertenecen tanto las convenciones del orden como las interrupciones de lo sensible.

Por último nos queda señalar que tanto la vieja como su afirmación resultan constituirse no tanto como un instante narrativo sino más bien como una cita escénica o, más precisamente, como una imagen,¹¹ la última de muchas otras que componen el texto: el encuentro entre Pequeña Flor y Marcel Petre; la imagen en que Petre desvía la mirada en el momento en que Pequeña Flor rasca su pubis; las varias imágenes que generan las escenas en la ciudad; la risa de Pequeña Flor al mismo instante que Petre ajusta su sombrero; o la imagen que captura los dos puntos. En su libro, Coccia nos recuerda que la imagen “is always something that is out of place” (32). Explica que la imagen apunta a la posibilidad de lo que denomina “extreme delocalization”: “that of being constantly out of place” (32). De este modo es que pensamos que se materializa la escritura de Lispector en este breve texto ficcional, en el que su propia escritura se encuentra constantemente des-localizada.

¹¹ En este caso adherimos a la definición del concepto de imagen que desarrolla Patrick Dove en “Metaphor and Image in Borges’s ‘El Zahir,’” donde señala que el término “is often associated with the most traditional of metaphysical distinctions: the image as the other of ‘truth,’ ‘original,’ or ‘depth,’ and thus as a name for what is deficient in *being*” (170; cursivas del original). Al analizar cómo la imagen se trabaja en la ficción de Borges, Dove complica la definición predominante de imagen para demostrar que ella no se opone a la verdad y profundidad epistemológica o existencial, sino que suspende la distinción u oposición entre verdad y apariencia, profundidad y superficie (170).

Bibliografía

- Alonso, Cláudia Pazos y Claire Williams (eds.), 2002, *Closer to the Wild Heart: Essays on Clarice Lispector*, University of Oxford Press, Oxford.
- Antelo, Raúl, 2002, "Prólogo", en Clarice Lispector, *La araña*, Co-regidor, Buenos Aires.
- Barthes, Roland, 1975, *The Pleasure of the Text*, Hill and Wang, Nueva York.
- _____, 1989, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona.
- Castillo Debra, 1992, *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Criticism*, Cornell UP, Ithaca/Londres.
- Cixous, Hélène, 1990, *Reading with Clarice Lispector*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- _____, 1991, *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Coccia, Emanuele, 2016, *Sensible Life: A Micro-ontology of the Image*, Fordahm UP, Nueva York.
- Cróquer Pedrón, Eleonora, 2013, "La interpelación ineludible de lo real, en el in-situ de su evidencia-Clarice Lispector / Diamela Eltit", *Argos*, vol. 30, núm. 58, pp. 43-86.
- Derrida, Jacques, 1992, "The Law of Genre", en *Acts of Literature*, Derek Attridge (ed.), Routledge, Londres.
- Dove, Patrick, 2008, "Metaphor and Image in Borges's 'El Zahir'", *The Romanic Review*, vol. 98, núms. 2-3, pp. 169-187.
- Fitz, Earl, 1987, "A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector" en *Contemporary Literature*, vol. 28, núm. 4, pp. 420-436.

_____, 2001, *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector*, University of Texas Press, Texas [Edición Kindle].

Lispector, Clarice, 2012, *Cuentos reunidos*, Ediciones Siruela, Buenos Aires.

Lobo, Luiza, 1996, "Sonia Coutinho Revisits the City", en *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*, Anny Brooksbank Jones and Catherine Davies (eds) Clarendon Press, Oxford.

Lowe, Elizabeth, 1979, "The Passion According to C.L.", *Interview Review*, núm. 24, p. 35.

Marting, Daine E., 1998, "Clarice Lispector's (Post)Modernity and the Adolescence of the Girl-Colt", *MLN*, vol. 2, núm. 113, pp. 433-444.

Mendes de Sousa, Carlos, 2002, "Mother, Body, Writing: The Origins and Identity of Literature in Clarice Lispector", en *Closer to the Wild Heart. Essays on Clarice Lispector*, University of Oxford Press, Oxford.

Ramos, Julio, 1998, "Dispositivos del amor y la locura", *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, núm. 20, pp. 111-125.

Stockwell, Cory, 2012, "Lispector, the Time of the Veil", *CR: The New Centennial Review*, vol. 12, núm. 3, invierno, pp. 245-268.

Vieira, Nelson, 1995, *Jewish Voices in Brazilian Literature: A Prophetic Discourse of Alterity*, UP of Florida, Gainesville.

Wasserman, Renata, 2007, *Central at the Margin: Five Brazilian Women Writers*, Bucknell UP, Cranbury.