

**NOMBRAR EL MUNDO EN FEMENINO**  
**-Escritura y visión de mujer en algunos cuentos de Clarice Lispector-**

**MARÍA FERNANDA MOLINA ROMERO**  
**VERÓNICA NATALIA LÓPEZ PABÓN**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO**  
**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**  
**LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**SAN JUAN DE PASTO**  
**2015**

**NOMBRAR EL MUNDO EN FEMENINO**  
**-Escritura y visión de mujer en algunos cuentos de Clarice Lispector-**

**MARÍA FERNANDA MOLINA ROMERO**  
**VERÓNICA NATALIA LÓPEZ PABÓN**

**Trabajo de grado para optar al título de**  
**Licenciadas en Filosofía y Letras**

**Asesor:**  
**JAIRO RODRÍGUEZ R.**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO**  
**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**  
**LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**SAN JUAN DE PASTO**  
**2015**

**“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo de grado, son  
responsabilidad exclusiva de su(s) autor(es)”**

**Artículo 1º del acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966, emanado por el  
Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.**

**Nota de aceptación:**

---

Fecha de sustentación:

---

---

---

---

---

**Firma del presidente del jurado**

---

**Firma del jurado**

---

**Firma del jurado**

**San Juan de Pasto, 24 de agosto de 2015**

**A nuestra inspiración, Clarice Lispector, mujer incandescente que habita  
nuestra memoria entre las letras que enunciamos.**

## **AGRADECIMIENTOS**

Es grato para nosotras contar con la existencia de personas que han sido partícipes directa o indirectamente en la confección de este trabajo. De ello, el más sincero agradecimiento a nuestras madres, guerreras incansables, que nos han forjado un camino repleto de esperanza y apoyo constante. No podemos dejar de lado a nuestros padres quienes con su figura inquebrantable de fortaleza y amor impulsaron nuestro ánimo para emprender y culminar con éxito este trabajo. A nuestros familiares que con su presencia fueron un soporte fundamental en este proceso constante. Agradecemos a Jairo Rodríguez, nuestro asesor que suscitó, por medio del aprendizaje, un arduo camino de estudio y disciplina que desplegó un viaje de lectura y escritura capaz de recrearnos en la búsqueda de lo que nos apasiona entrañablemente. A nuestros profesores les agradecemos por el conocimiento y solidaridad desde donde hemos forjado una amistad irrevocable. Y a la vida por arrojarnos en el universo precisamente para ser amigas, amantes, lectoras, “escritoras”, mujeres.

## TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	
<b>CAPÍTULO 1. UNA GALLINA</b>	
1.1. Palpando su intimidad sin indiferencia	20
1.2. Narrador	41
1.3. La escritura de lo femenino	47
<b>CAPÍTULO 2. EL AMOR AL LÍMITE</b>	
2.1. Sumergirse, emerger y transformarse	50
2.2. En voz de mujer	60
2.3. Identidad narrativa	69
<b>CAPÍTULO 3. DENTRO Y FUERA DE PLAZA MAUÁ</b>	
3.1. Escritura divergente	73
3.2. Tenemos cuerpo, voz y oído	84
3.3. La experiencia de lo otro	90
<b>CAPÍTULO 4. EL MENSAJE</b>	
4.1. El asombro: un asunto del encuentro	94
4.2. La angustia fraguó una relación	104
4.3. Una gran casa enraizada	110
4.4. Verse otro(s)	
<b>CAPÍTULO 5. LEER A CLARICE LISPECTOR EN CLAVE EDUCATIVA</b>	
5.1. Una luminiscencia entre palabras	114
5.2. Aperturas de escritura	117
<b>[CONCLUSIONES]</b>	119
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	122

## LISTA DE IMÁGENES

	Pág.
Figura 1. Chicken Knickers- Sarah Lucas	30
Figura 2. Memento Mori: ¡Le Donne al Potere!- Birgit Jürgenssen	36
Figura 3. Artworldnow: LONDON EXHIBITIONS- Birgit Jürgenssen	40
Figura 4. Nonne / Nun- Birgit Jürgenssen	40
Figura 5. ¿Who killed bambi? Birgit Jürgenssen	49
Figura 6. Con C de candela- Birgit Jürgenssen	52
Figura 7. Un salto del tiempo al espacio- Francesca Woodman	57
Figura 8. Retrospectiva- Francesca Woodman	63
Figura 9. Hobby horse- Francesca Woodman	65
Figura 10. It must be time for lunch now - Francesca Woodman	72
Figura 11. Cuando ellas sacan los colores- Sarah Lucas	75
Figura 12. Iside 02- Francesca Woodman	80
Figura 13. Conversations- Francesca Woodman	83
Figura 14. Fluid-Radio - Francesca Woodman	88
Figura 15. Francesca in her studio, 1976	93
Figura 16. Spirit of ewe- Sarah Lucas	95
Figura 17. Política femminile Italia: Festa della mamma- Birgit Jürgenssen	98
Figura 18. Au Naturel- Sarah Lucas	100
Figura 19. Lion Heart- Sarah Lucas	105
Figura 20. Nice Tits- Sarah Lucas	111

## GLOSARIO

**BISEXUALIDAD**: la bisexualidad es vista como el hecho de que dos géneros armonicen en un sentido pleno de humanidad. Se oculta la diferencia sexual en términos de hostilidad, y, precisamente, en esa musicalidad (entendida también como sincronicidad) humana se puede desarticular todo encierro del elemento liberador, es decir, de una diversificación latente que es presa de la convención social-histórica. Se puede afirmar desde H. Cixous que no existe la exclusión de la diferencia ni de un sexo, sino que pervive una multiplicación de los efectos de inscripción del deseo en todas las partes del cuerpo propio y del cuerpo otro.

**CLARICE LISPECTOR**: (Chechelnik, 10 de diciembre de 1920 - Río de Janeiro, 9 de diciembre de 1977) fue una escritora brasileña de origen judío. Se puede decir que es un laberinto y un océano, una creadora inagotable. Esta autora escribe sobre y desde los márgenes del lenguaje, de la auto-representación y los géneros. Su reflexión sobre la praxis de la escritura y la lucha con la inefable palabra que caracterizan su obra, tienen antecedentes que se remontan al origen de la misma literatura. Por eso no es tan fácil enmarcar la escritura de Clarice Lispector y que sea totalmente inútil, por no decir absurdo y empobrecedor, intentar reducirla a una etiqueta —la propia escritora definía su estilo como un “no estilo” para evitar la catalogación dentro de un ismo—, o restarle originalidad al hacerla deudora de unas fuentes, no supone la inexistencia de unas lecturas que, además, tal y como se deduce de su obra, le han permitido seguir explorando poéticamente el mundo. En todo caso los libros le dieron la felicidad clandestina imprescindible para mirar y contar desde otro lugar. Gracias a su lectura cualquiera se reconoce en el que interroga a un determinado texto o se distancia de otro. También cuando se dice o muestra lo excluido, lo no contado, y cuando las palabras ensanchan la visión de los géneros literarios e, incluso, la visión del mundo.

**CUENTO**: narración breve en prosa que revela la imaginación de un narrador particular. La acción consta de una serie de sucesos entretreídos en una trama donde las distensiones y tensiones, se van graduando para mantener suspendido el ánimo del lector. La técnica del cuento es el oficio con que se moldea el esquema de toda obra de creación: es la *tekné* de los griegos, la parte de artesanado fundamental en el espíritu de lo que se crea. Así, surge la intensidad del cuento como fruto de la voluntad con que el escritor asume su obra.

**EDUCACIÓN**: pensar la educación desde lo femenino es proponer un tipo de educación basada en la sensibilidad como certeza, esto es, la práctica educativa como apertura a la transformación, sin verdades intemporales o limitantes. Este propósito está remarcado con la precisión del punto de vista literario como causa de eticidad. Así se genera una razón literaria abierta al cambio, a la sorpresa, a la alteridad y al acontecimiento del otro. En suma, la educación desde lo femenino está siempre atenta a la palabra del otro en tanto acontecimiento escritural y

existencial, en tanto aperturas de sentidos y de nuevos mundos, que se traducen en una escritura de confrontación con los abismos, donde se prioriza el encuentro con la feminidad creadora.

**ESCRITURA:** la escritura es una angustia puesta al desnudo, que al dimensionarse desde lo femenino, acepta y acoge lo otro (femenino y masculino) en un entramado de letras que danzan con misterio armonioso. Lo anterior, genera una poética subversiva, cuyo ejercicio es inexorablemente de tipo transgresivo. Es decir que una escritura en *clave femenina* se convierte en cuerpo que manifiesta el aliento, porque el lenguaje es alteridad y porque la palabra es corporalidad creadora. En este sentido la “escritura femenina” conecta con la palabra, la escribe y la inscribe en el texto por mediación del cuerpo, donde se desborda el Logos y se carga de *sentidos*. Por lo tanto, se plantea desde Clarice Lispector, una escritura nueva y de subversión, en la medida que es vehiculada por la creación femenina que instauro un lugar de encuentros dentro de las mismas palabras, para articular una feminidad literaria más cerca de la voz y del ritmo.

**FALOCÉNTRICO:** en vista de que constantemente el hombre se vanagloria de sus atributos fálicos, su ideología deviene en tanto negación del otro, de la mujer que queda acechada por la sombra de un cetro que le falta, sin embargo éste los hace creer poderosos, una sublimidad empobrecida en tanto se ven reducidos a la adoración de una singularidad que desarmoniza los planes de un progreso que sonríe. Fatalidad humana. De ahí, por ejemplo, el cuestionamiento de que la historia de la escritura como la historia de la razón, es logofalocéntrica, marcada por una economía libidinal y cultural (política) masculina cuya característica es la inhibición de la mujer. Por ello, la ficción no es más que un lugar en donde se manifiestan los mitos, en donde la mujer no ha tenido voz. Así, la posibilidad de cambio se da desde el centro mismo de la ficción escritural, es en ella y por medio de ella, por donde se puede manifestar un pensamiento liberador y de transformación de las estructuras culturales y sociales.

**FOCALIZACIÓN:** siguiendo a Gérard Genett, la focalización se la podría definir como el punto de vista en tanto es el elemento más complicado de la narración. Se trata de una relación entre el escritor, personajes y lector. Pero es conveniente considerar el punto de vista narrativo. Por eso, el lector como el autor son elementos extra-textuales, externos al propio cuento. Ahí el narrador será el que vincule el cuento con el lector. Éste es el que establece la focalización de la narración según su postura y según donde se ubique. Por eso cumple una función básica cuyas características conviene conocer para sopesar cuál es la que mejor se adapta en el desarrollo de la historia que un escritor cuenta.

**GÉNERO:** clasificación nominal en la que se encierra social y biológicamente a la especie humana. Este espacio escritural se usa para mostrar que dicha diferenciación no es más que un modo de complementación del ser, desde donde se le posibilita el reconocimiento como acontecimiento de alteridad en el mundo.

**HOMBRE:** la palabra hombre, vista desde una nueva perspectiva en oposición a lo dominante, lo perverso, lo subyugante, desde Clarice Lispector se definiría como una sutil humildad. Pensamiento en tanto humanidad, palabra que alberga seres creadores en oposición a “no-seres”, reafirmación existencial del ser.

**HOMOSEXUALIDAD:** la homosexualidad es una fuerza que radica en aquello por lo cual se lucha, esto es, al rechazo del comportamiento de este tipo convirtiéndose en creadores de ideas para futuros y progresistas cambios. Acoger al otro, se vuelve entonces enriquecedor, se es abundante por el otro, incluso por esa diversidad que somos, aquellas ultrasubjetividades que las hemos silenciado y merecen salir a flote, lo diverso, lo extranjero, lo femenino y masculino en mí, en otro.

**IDENTIDAD:** la identidad basada en la relación que se tiene con lo/el otro como referente para encontrarse, se toma como punto de partida en tanto conjunto de creencias y de parámetros sociales que marcan una pertenencia a un grupo. Desde esta nueva perspectiva, la identidad no es sólo un punto de partida sino la voz de encuentro con la heterogeneidad femenina.

**MUJER:** centro desde donde emana el estudio de la multiplicidad contenida en un ser que ha estado sometido a la oscuridad y el silencio del discurso y del lenguaje por la fuerza de otros y por la suya propia, al querer hacer parte de una realidad que la niega, pero, a la vez, le da utilidad desde el anonimato sin darle el poder para ser ella misma. Esta noción es una travesía por la anónima violencia, por la marginalidad, la subversión política, que se abre paso a ciegas, bajo identidades paradójicas y máscaras impuestas. Su escribirse habla del cuerpo desde el cadáver del orden masculino. Su identidad está formada por el conjunto de elementos materiales y simbólicos que identifica al otro.

**RECONOCIMIENTO:** término que se usa para nombrar el proceso en el que se encuentran inmersos los individuos a partir de algún acontecimiento que los moviliza hacia otros caminos lejos de senderos de anulación discursiva. Es un trabajo constante que no tiene punto de llegada puesto que delinea un constante estar-al-venir en la medida en que la vida es siempre una obra de arte.

**REVOLUCIÓN:** la escritura como una *anti-tierra* inmersa en la revolución, descentraliza la obligación que obedece a un sistema autoritario, limpiando la basura que contamina las letras, el pensamiento y, sobre todo, la existencia como cotidianidad del *ser-creador*. Gracias a la revolución escritural, se descubren nuevos mundos, una nueva esperanza que brota de la lucha incansable, como un *estallido posible* de la represión.

**TRANSFORMACIÓN:** proceso que implica un cambio de estado dentro de la subjetividad que es complejamente exteriorizada. Este proceso, entendido como

devenir, es una condición necesaria para el desarrollo de la interioridad femenina y su manifestación inevitable desde lo masculino y viceversa. En la escritura narrativa es un eje en el que se desenvuelven los personajes, para lograr expulsar de sí, las voces contenidas dentro como un grito universal.

**VISIÓN FEMENINA:** permite crear una identidad donde no se escinden el cuerpo del espíritu femenino sino se habla de una escritura que pretende un discurso donde todo se entrelazaría en un movimiento circular, eludiendo a través de este procedimiento cerrarse o sedimentarse. Así, el ejercicio escritural delinea una visión de introspección, que conduce a distinguir la realidad material y la espiritual, pero no para separarlas ni para otorgarles una valoración distinta, se asume con el fin de mostrar que son independientes en este proceso de auto-conocimiento, de la misma forma que lo son la escritura y la vida. En esa medida, la visión femenina subvierte toda economía de pensamiento que rige el sistema discursivo convencional, donde contar hechos externos responde a una finalidad de deuda y ganancia. De esa manera, se busca una *identidad-esencial* del hombre que desterritorialice y constituya un modo subversivo de enunciar el mundo, rebasando los límites naturalizadores del discurso logocéntrico en la escritura.

## **RESUMEN**

Este Trabajo de Grado pretende profundizar, a través de la literatura, en el mundo femenino expresado desde ficciones que representan, sin duda, espacios de una realidad que se quiere dar a conocer usando la escritura como modo definido de significados y una dimensión ilimitada de interpretaciones. Esta propuesta resalta también la responsabilidad educativa que será llevada a cabo como praxis de escritura, donde la literatura es una infalible manera de dar apertura a las propuestas de nuevos y plurales puntos de vista, como el de la visión femenina en algunos cuentos de Clarice Lispector. Esta incorporación temática abarca la subjetividad, interioridad y multiplicidad del ser humano que se despliega en la visión femenina de toda escritura.

## **PALABRAS CLAVE**

Clarice Lispector, cuento, focalización, escritura, visión femenina y educación.

## **ABSTRACT**

This research paper tries to find literature expressed in the female world from fictional spaces and reality, which will be discovered using the writing tool like finite mode of meaning, and infinite interpretations. This research also rests with the educational responsibility to be conducted, where the literature is the main way to open new viewpoints on a variety of issues. Most of this project will work on the women's development, but also on the development of the individual within the society. Therefore this research will work in the subjectivity, interiority and multiplicity of the human being that develops as part of the female viewpoint.

## **KEY WORDS**

Clarice Lispector, short story, writing, targeting, feminine vision and education.

En fin, qué hacer sino meditar para caer en aquel vacío pleno que sólo se alcanza con la meditación. Meditar no tiene que dar resultados: la meditación puede verse como fin de sí misma. Medito sin palabras y sobre nada. Lo que me confunde la vida es escribir.

**Clarice Lispector**

## INTRODUCCIÓN

“La historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas”

**Paul Ricouer**

Existen dos tipos de literatura: una dedicada al entretenimiento y otra que surge de la necesidad biológica por expresarse que tienen algunos escritores. Esos dos tipos de literatura han coexistido siempre. Son las voces de los narradores, que se involucran con lo que cuentan, y las de aquellos que hablan rotos por dentro a medio camino entre la locura y la profecía. La obra de Clarice Lispector corresponde, sin lugar a dudas, a la segunda categoría, a la de aquellos que quieren perturbar el mundo, que usan la palabra como medio para pescar en los infiernos de su interioridad alguna verdad que les salve y les libere del peso horrible de lo inexplicable que toda existencia lleva a cuestas.

Desde “Cerca del corazón salvaje” (1944), su primera novela, hasta “Un soplo de vida” (1978), la fuerza escritural de su obra se ha mantenido constante. Entre el primero y el último de sus libros parece desplegarse el mismo nervio, la misma voz, el mismo discurso que convierte a esta escritora en una de las más importantes en el ámbito de la literatura universal. Su obra despliega las huellas de una mística a la contra, de una poética del silencio que produce el encuentro del individuo con la vida. De ahí que sus cuentos describan el abismo que existe entre lo decible y lo indecible y la necesidad humana de expresar el silencio.

Los cuentos de Lispector muestran una suerte de escritura que no sólo está hecha con palabras, sino también con la carne: son cuentos escritos con el cuerpo en el abismamiento del lenguaje, en donde escribir es para la vida y desde la entraña misma de la vida como medio de trascendencia. Algunas lecturas críticas, en las décadas del 80 y del 90, han entendido esta “escritura del cuerpo” como uno de los paradigmas de lo que se ha dado en llamar “escritura femenina”. Entre esas voces críticas hay que destacar a la autora francesa Hélène Cixous base medular de esta investigación.

Clarice Lispector busca el santuario de la palabra que cada uno alberga en sí mismo, allí donde habita el lenguaje para reconocer lo femenino de toda escritura. De esa manera, los cuentos de Lispector se vuelven así sapienciales o protéticos, devenidos en un mensaje de gran hondura repetido y recitado como una oración en los labios de una mujer. Por eso, más que en las experiencias de la narrativa contemporánea, se ha rastreado en este Trabajo el

origen de su singularidad, de su hondura y de su creciente influencia en los estudios sobre la mujer como paradigma de la sensibilidad literaria.

Se intenta, pues, mostrar la pujanza de una escritora que excede todas las catalogaciones literarias, de una autora que habla desde la vida y para la vida con todo lo femenino que habita en ella, desde una constante reflexión sobre el lenguaje y, sobre todo, sobre los límites de la palabra en la desconstrucción de paradigmas falocéntricos. Y es que esa palabra traduce algo más grande que el lenguaje. Traduce el misterio y lo que carece de nombre, expresa lo que la mirada percibió más allá, fijando el instante y el acto ínfimo que está en el origen de todo.

Así se denotan algunos temas recurrentes en los cuentos de Clarice Lispector: la mirada, la promesa del instante y la importancia de lo ínfimo. Lo anterior proyecta un territorio de lo femenino, una mirada de mujer, quizá sin tiempo, puesta bajo la figura de la luna. En esa medida, las mujeres de Clarice pueden hablar en tono mayor, alcanzar el fondo de todos los pozos, y dominan también todos los resortes del tono menor. Ellas son hermeneutas de lo cotidiano, de lo real.

En este Trabajo de Grado se analizan algunos cuentos de Clarice Lispector, dimensionando su escritura desde una visión de lo femenino, a la vez que se toma como fundamento estructural el análisis de H. Cixous, desde el que se crea una escritura que funde en palabras la iluminación del instante, una escritura inconclusa, que alcanza la consagración de lo femenino desde los márgenes del lenguaje, entre la alternación de elementos prosaicos, con pequeños trucos de la tradición femenina y frases como sentencias que tienen el ritmo de la vida en el mar.

En estos cuentos analizados la conciencia desdichada aflora en los personajes de Lispector a partir de un suceso insubstancial. A partir de entonces el que ha sido inspirado vivirá su tragedia existencial. El momento se desempeña como desencadenante de la revelación del absurdo. La vuelta a la conciencia de la propia realidad es constante. La conciencia –entendida como conciencia de infelicidad– hallará su polifonía en la maciza totalidad de los objetos y de los animales (las gallinas y caballos, por ejemplo).

Estos cuentos serán el examen de esos instantes interiores que terminan colocando en crisis la subjetividad. Porque escribir es peligroso, es entrar en contacto con una realidad paralela para ser su medio de expresión. Lispector coloca su escritura en el vacío a partir de la intuición donde la lucha entre la necesidad de expresión y la tentación del silencio, son una mística inefable que entra en el reino de lo sin nombre.

Conjugando todo lo anterior, se busca generar desde este espacio de interpretación, un contrapunto reflexivo que permita pensar lo femenino como experiencia de escritura, esto es, como hospitalidad educativa en la consagración del instante literario que propone el nomadismo de la identidad narrativa, pues ésta es un ser en camino entre el cambio y el movimiento. De esa manera, se dimensiona la identidad del lector frente al cuento, en su apertura al extranjero, a la alteridad radical, donde cualquiera queda herido por lo desconocido del lenguaje, por lo inesperado, donde cualquiera se deja libre a la dimensión de la extranjería para afirmar que el otro jamás queda atrapado por lo mismo, y que éste es apertura del mundo de la vida. Es así que a través de la lectura, y en la transmisión del cuento, de su voz narrativa, que la identidad se forma y se educa en el recuerdo, en la memoria, en la experiencia de lo que siempre está por venir: la vida desnuda en las palabras.

## 1. UNA GALLINA

### 1.1 Palpando su intimidad sin indiferencia

“Tanto el hombre como las gallinas tienen miserias y grandezas.”  
**Clarice Lispector**

Esta narración que pertenece al segundo libro de cuentos que Lispector publicó en 1960, bajo el título de “Lazos de familia”, relaciona el aspecto familiar desde las múltiples situaciones que profundizan esta dimensión en relación a la experiencia y lo cotidiano de las relaciones *emocionalmente* humanas. Cabe destacar que la publicación de dicho libro fue relevante en tanto que a Clarice se le empieza a reconocer desde entonces como escritora pese a las exclusiones sociales y de género que predominaban en la época, pues las mujeres, en su mayoría, aún no tenían una libertad de género marcada para ejercer desde su propia voz, por ejemplo en el ámbito literario, lo que una minoría se proyecta a plenitud: apartar los temores a lo (no) vivido. De esa manera, se empieza a gestar un diálogo más abierto con el mundo y la historia canónica de la cultura.

“Una gallina” es un cuento en el que Lispector desarrolla un llamado a evocar de manera constante la posición que ejerce la mujer junto a sus estados más subjetivos y habituales. Miguel Cossío escribe en el prólogo de los “Cuentos reunidos” de Clarice Lispector que: “El breve relato es toda una alegoría a la condición femenina, la maternidad, la libertad y la salvación por medio de la creación...”<sup>1</sup>. La salvación que nombra Cossío debe incluirse en el destino de una mujer que es arrojada al mundo en las mismas condiciones que su semejante. La escritura, en ese caso, permite crear caminos de semejanza donde la inocencia, que en un principio se comparte y que poco a poco descubre con dolor, por medio de la exclusión e inclusión en el contexto social, su destino, desprende otros aspectos que se ponen en escena como en un teatro en el que el espectáculo, en base a la estricta definición hombre-mujer, opera mediante el poder específicamente masculino que se encarga de dirigir el movimiento de los actores en la representación de la vida. Los papeles están asignados para gobernar severamente como un todo inapelable su modo de pensar, la difícil y amarga condición de mujer que se adopta a partir de la realidad y las posturas sociales e históricas que hacen que los seres humanos no correspondan en su totalidad a lo que realmente son: una equivocación de verdadera naturaleza.

Con esto en mente, se pretende generar un análisis que pone al descubierto lo que está debajo de las letras, en su entramado, que forma parte de la situación contada a partir de una gallina como personaje central. Desnudar la intención escritural desde el plano lector es ponerse en manos de la narración, en los entretiempos de la creación.

---

<sup>1</sup> LISPECTOR, Clarice. Cuentos Reunidos. Madrid: Alfaguara, 2002, p. 23.

Cuando “el tacto de la palabra”<sup>2</sup> acerca y sensibiliza con lo escrito se ingresa a un estado de intimidad, se recorre cada rincón del cuerpo escrito, repleto de letras, y se trata de comprender una parte del misterioso mundo, del misterio de ser mujer en lo otro. Entonces se aprecia lo recóndito de todo trabajo literario: pensar en qué hay detrás de lo escrito, del ser, precisamente donde se oculta el mundo, y los *sentidos*<sup>3</sup> invisibles se guardan detrás de una “cáscara de huevo”. Pero en esos márgenes, ¿qué es ser mujer? Una forma de nombrarse con propiedad. En palabras de H. Cixous: “¿Cómo llamarse mujer? Mujer es el nombre propio de todas las mujeres que han pagado para que las naranjas de todos los países puedan vivir sin velo”<sup>4</sup>. Ese es un llamado al margen de la insignificancia para que desde la escritura de Clarice se pueda entonar una voz repleta de un maravilloso líquido vital en tiempo de sequía como si fuera una dulce naranja. Su jugo es su melodía que se propaga por toda la tierra en tanto que la opacidad resplandece con un aliento de frescura donde el lenguaje bajo la forma de literatura, se torna único, intenso, exclusivo. Cada objeto, persona o animal en una narrativa de Lispector tiene la importancia del cosmos y la inmensidad de la vida. Bajo la escritura de Lispector se tiene que pensar la literatura como experiencia intensa de la vida. Se considera que no existe sistema común a la existencia de las personas y al lenguaje y la explicación para esto es sencilla: el lenguaje, y solamente el lenguaje, forma la existencia. Así, la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, es una vibración sin moverse del sitio: la literatura es literatura y al mismo tiempo lenguaje, y entre literatura y lenguaje opera la irresolución entre comunicar y ser objeto enigmático, es decir, ser un llamado<sup>5</sup>.

De lo anterior se traza una ruta con destino a interpretar el cuento “Una gallina”, lugar que es a la vez muchos lugares. La narradora permite ver entre velos a Clarice, la autora, y su radiante fuerza. La narración se estructura a partir de una familia compuesta por una reservada y silenciosa mujer al lado de su esposo, “fortachón y rudo”, y sus dos hijos: una pequeña niña sensible y un muchacho adormecido. La familia, en voz de la narradora, cierra su composición nuclear con la criada y una gallinita que revolotea por doquier. Después de observarlos y re-crearlos, quien lee se instala en el lugar de lo narrado en el que comienza la travesía.

---

<sup>2</sup> El tacto, en tanto tocar de la palabra, es lo que se abre desde su singularidad plural a la apertura de un mundo en el con-tacto que se dona para comunicarse con lo otro de las palabras. Así el tocar es la transmisión de un temblor al borde de la lectura, la comunicación de una pasión que hace la semejanza, o de la pasión de ser la semejanza, de ser *en (lo) en-común* de la escritura.

<sup>3</sup> Los “sentidos” son una tentativa de desvelamiento crítico —un *Verme de Seda* (en Cixous-Derrida, 2001)— a partir del *toque de las palabras*. El toque es la apertura al sentido del mundo que enuncia el cuerpo y su escritura en la existencia. Los sentidos del escrito son un toque que expone lo que siempre viene: las palabras creadoras que como diosas iluminan la página en blanco.

<sup>4</sup> CIXOUS, H. La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura. Barcelona: Anthropos, 1995, p. 122.

<sup>5</sup> “Clarice rellama, nos rellama. Es una fuerza. Una fuerza-mujer dulce, torrencial de fuerzas dulces, compleja y armoniosa como música...” *Ibíd*, p. 133.

En el viaje narrativo, por boca de la narradora se advierte, instantáneamente, una primera situación: Al menos se sabe que para la gallina que revolotea, no pasar de las nueve de la mañana, implica su asesinato. Por consiguiente, la angustia se pone de manifiesto como si por una intuición salvaje se pronosticara un devenir de muerte. Ella, la gallina, ha sido precisamente elegida, quién sabe por qué tipo de designios, entre otras tantas que la acompañaban, sin querer decir que aquellas serían libres de un exterminio a sangre fría, pues solamente han postergado el deceso que acarrearían con posteridad. Y la familia reaparece: “palpando su intimidad con indiferencia”<sup>6</sup>. Y la apatía e insensibilidad son el interés marcado hacia la utilidad para la que ha sido dispuesta la gallina. En analogía a lo acontecido con la criatura emplumada, se puede reconocer que ser y estar en una sociedad donde lo subjetivo parece materializarse y carece de importancia, es un cuerpo que se determina por un rol partícipe en el pensamiento del hombre y su forma *deseable* es cómplice del desvanecimiento de la mujer, que es usada y apropiada, en medio del despojamiento de sus afectos y sentires vitales. Refiriéndose al cuerpo, Merleau-Ponty afirma que: “nuestro cuerpo es para nosotros el espejo de nuestro ser”<sup>7</sup>. Es el cuerpo también quien hace de la escritura una demostración y un gesto para tocar el sentido dirigido afuera, para sentir su propio toque ya que desde el cuerpo se tiene un cuerpo como extraño, expropiado de sí. La escritura del cuerpo la leen el otro y los otros, a partir de ellos allá, se interpreta el aquí. La escritura es en sí cuerpo, que el cuerpo utiliza para tener posibilidades de interpretación. En esa dimensión de apertura creadora, el conocer, el hacer y el amar –acciones fundamentales del sujeto– necesitan del cuerpo como instrumento y como lugar de (esa) expresión<sup>8</sup>. El olvido del papel del cuerpo en esta triple relación con el mundo refleja un empobrecimiento de la existencia. Es ese olvido que lleva a que el cuerpo sea visto como objeto: “Decir que tengo un cuerpo es, por lo tanto, una manera de decir que puedo ser visto como objeto, pero que procuro ser visto como sujeto”<sup>9</sup>. Aclaración a propósito del personaje central del cuento como herramienta de conciencia, en relación al cuerpo libre de pensamientos que lo minimizan en función de ser visto sólo como objeto sexual reproductivo; situación de muchos en este planeta poblado por humanos reacios a la visibilidad de la mujer en tanto persona y sujeto. Así dichos humanos, puestos en el plano narrativo de la historia, son como enormes ojos que ven a la gallina reducida a un simple animalito desdeñado.

En el reino animal es bien sabido que las gallinas pasan su mayor tiempo en el suelo, aunque son capaces de dar pequeños vuelos. En el caso de la mujer, cuando la libertad se despliega, por ejemplo, un poder de liberación nace como un instinto salvaje que se opone a la esclavitud; sujeción que reclama coraje,

---

<sup>6</sup> LISPECTOR. Op. Cit., p. 55.

<sup>7</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenología de la percepción. Barcelona: Península, 1975, p. 199.

<sup>8</sup> El cuerpo como expresión se expone al límite, en el límite; un estar-en-común del ser con el mundo, en la articulación de particularidades expuestas a su(s) propio(s) límite(s). Entonces la estancia del cuerpo presente refiere un entretiempos de la escritura que en su exposición es la salida del ser singular plural, un abrir-se el sentido (y el tiempo) al cuerpo como resistencia infinita al cierre de toda inmanencia.

<sup>9</sup> MERLEAU-PONTY. Op. Cit., p. 195.

es decir, una mujer que escapa para entregarse como expedicionaria de nuevos horizontes junto a su mirada que se eleva. Cuando el pequeño animal se desliga de su yugo, cierta huella es desprendida y genera “sorpresa” frente al opresor, que figura como un terrible asesino. De ahí que la humanidad en detrimento, tenga la osadía de reaccionar frente a estos estados: La gallina actúa, se desprende por un momento de la muerte para desbordarse de sí, una suerte de pluralidad, múltiples otros, lo diverso en uno, “el poder de ser los otros” o quizás mejor “las otras, que somos”<sup>10</sup>, una especie de híbrido que va hasta la frontera de sí para de ahí percibirse lo que se es: otro(s). En este contexto el concepto de devenir se aplica a la escritura como práctica subversiva, donde "Pensar es un acto. Sentir es un hecho. Los dos juntos son yo que escribo lo que estoy escribiendo"<sup>11</sup>. Así el discurso introspectivo conduce a cuestionar los márgenes, mediante el uso transgresor del lenguaje para enunciar esa observación interior o introspección, derribando las dicotomías de la economía patriarcal, incluso si el resultado de este desafío expone una derrota. Por eso

sobre la línea de la frontera, en el umbral de sí mismas, en estado de vigilia, los personajes femeninos de C. Lispector se colocan para descubrir en sí a otra. En otras palabras, la situación-límite lleva al personaje a una franja desreprimida, libre del orden de la conciencia lógica cotidiana, de donde el ojo descubre una realidad oculta<sup>12</sup>.

Al instalarse en la casa de esta familia, en una ruta imaginaria, se re-conoce el mundo de la narración. Luego al analizar de cerca los movimientos de la gallina que tras varios intentos de fuga, se sabe que alcanza cierto lugar donde ni el lector acaso lo imaginaría. Su destino es el ser “un adorno mal ubicado”, en vista de que no hay espacios que alberguen acciones ajenas a las pretensiones del que tiene el mandato. De modo que la gallina se dimensiona como tal, cuando su libertad es conseguida. Así la familia se convierte en una colectividad espantosa y criminal, fuente de represión y cómplice de una sociedad que aniquila. *Fatalidad gallinácea* de donde emergen, con semejante ánimo, las fuerzas a partir de una inminente muerte que alienta el anhelo por vivir. Entonces cualquiera se arroja al sobresalto a causa de sentir la alteración ante el aislamiento de su objeto de consumo, optando, en el caso de la familia protagonista del cuento, por la precaución y reserva como ingredientes primordiales para atraer lo que se ha salido de dominio, por lo que dicho partícipe no deben detenerse en el camino arduo pese al temor que puede suscitar la circunstancia, la acción continúa. La narradora pone al tanto: “La

<sup>10</sup> CIXOUS, H. El amor del lobo y otros remordimientos. Madrid: Arena Libros, 2009, p. 74.

<sup>11</sup> LISPECTOR, Clarice. La hora de la estrella. Madrid: Siruela, 1989, p. 13.

<sup>12</sup> POZENATO, José Clemente (2010). Clarice Lispector: La mirada de la mujer [en línea]. Disponible en: <http://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=clarice%20lispector&source=web&cd=2&sqi=2&ved=0CDUQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.ucs.br%2Fetc%2Frevistas%2Findex.php%2Fantares%2Farticle%2Fdownload%2F424%2F377&ei=VuDnUYWsDJSe9QSY1oG4Ag&usq=AFQjCNEPjgxO1BI20nDTJTycyolhGckaVQ&bvm=bv.49478099,d.eWU&cad=rja>

persecución se tornó más intensa”<sup>13</sup> o “poco afecta a una lucha más salvaje por la vida”<sup>14</sup>. Por eso, se comprende que “la gallina debía decidir por sí misma los caminos a tomar”<sup>15</sup>, “sin ningún auxilio de su raza”<sup>16</sup>. Revelación que Hélène Cixous expone como esa tan necesaria solidaridad colectiva ausente: “en que las mujeres no alargan las manos hacia las manos de las mujeres, y las manos mueren de soledad”<sup>17</sup>. Mas el *anhelo* de la gallina (palabra que aparece en el cuento sin consideración de la familia) se determina como una condena en las de su especie que aún no presencian el peligro que las subyuga, sin limitarse en el auxilio aunque fueran mayoría en campo peligroso. Hay que tener en cuenta que “las gallinas” están adormecidas bajo estrategias de cuidado y protección que las transforma en carne para picadora, entre otras cosas porque en su comunidad no hay instintos feroces en comparación a un felino, por ejemplo, que permitan desligarse del yugo, donde hasta el “gallo” podría quedar sometido, por más rudo que sea, en comparación a su semejante. Se puede afirmar de lo dicho que el poder jerarquizado obra por doquier, incluso eso se percibe en cómo la comunidad femenina, y la humana en general, sobrevive ante estos crueles comportamientos, pues los sujetos que dominan y detentan el poder restan importancia a los deseos más fervientes de seguridad y respeto pleno hacia el otro. En su envidia despótica, estos sujetos son capaces de violentar verbalmente, como a la gallina, con el uso del término ínfimo que se escucha con desagrado, y cuyo significado se ha dado al animal en cuestión. Ese significado se presta de manera general para que se perciba cómo a la mujer se la ha subestimado y reprimido desde la creación de discursos políticos regulatorios donde ellas como sujetos, aun antes de nacer, ya están categorizadas según el sexo anatómico, el color de su piel y la clase social que vayan a poseer, signos que establecerán una localización en el mundo, que en este caso debe ser reapropiada políticamente para desde allí subvertir las normativas de dominación y exclusión que articulan el sistema patriarcal.

Basta con regresar a la silla de lectoras para hacer un paréntesis de lo que sucede en la casa que se visita por la mano creadora de Clarice. Y un silencio se apodera de quienes leen (determinación en plural femenino) mientras de la imaginación emanan ideas que se exponen para considerar que como mujeres el maltrato, la infelicidad, el abandono y, en consecuencia, la soledad se prestan para que emerjan meditaciones frente a lo que ocurre. Quizá al zambullirse en un mundo mejor, con posibilidades de escape para alejarse de momentos insoportables, permita visualizar una suerte de bienestar, que deviene en una realidad si se enfrentan los problemas y se procede a desligarse de la apropiación femenina, sustentada en el gasto y el goce, desde un constante cuestionamiento, que evite la esencialización de las diferencias. En esa medida, se apela a desbordar los límites de representación que el lenguaje masculino fija de la mujer y la hace perderse en la represión de la feminidad.

---

<sup>13</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 55.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Loc. Cit.*

<sup>16</sup> *Loc. Cit.*

<sup>17</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 128.

La gallina en el cuento de Lispector también vive esta doble sensación pues

el pasaje para la situación límite se opera siempre por el mismo camino: Los personajes femeninos son colocados en soledad. En el momento en que va a ocurrir el incidente revelador, no están presentes ni maridos ni hijos. La aventura de encontrar las dimensiones de la propia identidad es una aventura solitaria. Por algunos instantes es necesario colocar entre paréntesis el mundo y los otros para, en el retorno, si hay retorno, el personaje sea otro, con otra identidad, frente al mundo al que retorna<sup>18</sup>.

Lo anterior permite denotar que la soledad se expone en las letras de Clarice Lispector, pues es una de las cuestiones reveladoras, teniendo en cuenta que las decisiones que se toman requieren de un acto individual dimensionado en el silencio creador, en el que, aunque la iniciativa esté presente, todo depende de la manera en cómo se quieren hacer las cosas a pesar de los inminentes obstáculos. Así, de nuevo en el espacio narrativo del cuento analizado, la gallina, apartada de la familia, se arriesga, juega otro juego libre de la represión, una suerte de ruptura y transformación, en la que llega el momento de la iluminación, el deseo de ser libre sin intervenciones conductuales de cómo debe comportarse en el espacio que ocupa. De esa manera, al ser el almuerzo de la familia, en cuyo centro, el cuerpo de la gallina se convierte en denodado enemigo, en tanto conjunto de carne presa del apetito de los demás, la conduce a la lucha y la muerte. Dicho esto, también se presencia un joven cazador, hijo de la señora de la casa, que por más adormecido que pareciera vio en el “débil” animal la decisión de escapar, que la anula al ser objeto de conquista. Quizá la fragilidad de la gallina era menos evidente que la torpeza del muchacho, y la soledad se traducía como una cómplice compañía en medio de la fatiga. De antemano se había resuelto llevar dicha empresa sin la colaboración de sus “camaradas”, volviéndose la lectura toda una experiencia de la batalla al lado del personaje. Véase, por ejemplo, cuando la gallina debe combatir frente al deseo de continuar su existencia como un derecho a vivir: tenía que aniquilar a la muerte<sup>19</sup>. Lo anterior sorprende, porque ¡quién iba a pensar que semejante animalito tuviera las agallas para hacerlo! –se piensa–, pues cuando los ideales y las decisiones están incorporados en el espíritu del que lucha, para el opresor, enemigo, resulta difícil el deceso de los que se mantienen firmes en su propósito, ya que la aparente libertad parece ser alcanzada. “Entonces parecía tan libre”<sup>20</sup>, anuncia la narradora sobre la gallina en su *momento de gloria*, que va seguido de una comparación de género al afirmar que: “no victoriosa se muestra al igual que un gallo en fuga”<sup>21</sup>,

<sup>18</sup> POZENATO. Clarice Lispector: La mirada de la mujer. Op. Cit.

<sup>19</sup> Aunque la gallina es objetualizada en un principio, dado que es la instancia definitoria que requiere el proyecto narrativo, a medida que ésta se articula en la narración, se comprueba que ella también es una "creación" y sufre la melancolía de esta condición, pues está saturada de poder, pero también libre de binarismos. Así se revierte esa jerarquización entre vida/muerte que articula la escritura de la economía masculina.

<sup>20</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 56.

<sup>21</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 56.

delineando relaciones de poder, en el marco de una política jerarquizada por oposiciones en las que prima la supremacía de lo masculino, y aunque el gallo está ligado íntimamente con la gallina por la razón natural de su especie, no por ello la igualdad prima en medio de la clasificación de género: él es el macho y sus diferencias, incluso físicas, varían, pero ambos tienen fuertes patas, y eso dice mucho de cómo la gallina, un ser con ímpetu visceral, pudo ser capaz también de lanzarse a la travesía, un acontecimiento desenvuelto y extranjero de lo que se supone es ser “débil e indefensa”. Así tuvo la gran osadía, como cualquiera en estado de represión: hombres proyectando un anhelo (al usar ésta expresión de género en un sentido general, se tiene en cuenta la multiplicidad intrínseca, pues, en el caso de las mujeres, existen algunas que no detendrán sus herramientas de lucha sólo porque en el discurso viril social no les está permitido, y hombres que habiten una feminidad latente).

Se piensa que la gallina no tenía nada que perder en un sentido amplio, pues otra usurparía su lugar y la especie seguiría su curso, pero el abandono tiene mucho que ver con la pérdida de utilidad, ya que una menos implica infortunio por más que se parezca al resto. Pero si se examina el cuento minuciosamente hay en las palabras de Lispector una verdad: si en su momento la gallina luchó, quizá otras seguirán sus pasos con semejante ímpetu de libertad, aunque las demás, complacientes, se arrojarán a su fatídico destino. Se insiste en que el detenerse en el camino sugiere riesgo, no porque se esté seguro de alcanzar un propósito, se es libre de persistir en su afianzamiento, pues la fortaleza está en continuar alimentándolo para que no desfallezca. En el caso de la gallina, como ésta se detuvo para gozar de su fuga, de pronto el muchacho la alcanzó agarrándola violentamente de un ala (medio que, al lado de sus fuertes patas, le permitió conseguir el escape).

Ahora bien, la casa donde habita la gallina, permite reflexionar sobre la reproducción como un elemento que define a la humanidad para perpetuarse, y que en este caso es una característica particularmente atribuida al género femenino. Entre tanto se ve que en la casa la gallina ponía de nervios un huevo; desde Hélène Cixous, se pueden pensar muchas cosas sobre ese suceso, ya que el huevo se presta, en un primer momento, como una etapa previa de desnudamiento donde la gallina empieza a gestar una suerte de liberación, en un antes del tiempo, que se perpetúa hacia la eternidad con voz libertaria, a través de una vitalidad a priori que, en el caso del cuento, se convierte en mercancía cuando el huevo es puesto sobre una mesa. Se piensa a partir de la situación en lo curioso del asunto y en el cómo la mujer es expuesta a padecer bajo una etiqueta que la hace útil tan sólo para parir hijos y criarlos dentro del hogar mientras el hombre trabaja en un doble sentido: el primero desde su labor para mantener el poder en la casa y la familia y el otro como creador de vida, “un dios”, que se hará dueño de los frutos que la mujer también hizo posible, aunque existen excepciones, y es ahí donde ella se siente obligada como elemento de provecho a procrear y no padecer las consecuencias familiares y amorosas de su destino, tal como le sucede a la

---

gallina del cuento, a la que se le perdona la vida por su utilidad anexa pues la familia tendría la opción de evitarse un gasto al no comprar huevos, si la gallina los seguía poniendo. Sin embargo el huevo que pone la gallina no pasará a la siguiente etapa, y el grato lector que se ocupa de estas letras y las de Clarice sabrá por qué, ya que pese a que la gallina lo guardaba tibiamente bajo sí misma, y sólo era más que eso, se supone que sus “emociones” eran omitidas aunque el aovar ya incitaba cierto tipo de afecto, circunstancia que recuerda a muchas mujeres jóvenes que, en relación a lo que le sucede a esta pequeña ave, se ven obligadas a soportar la presión del entorno: padres, familia o su pareja. La indiferencia, esta vez por cuestiones morales, en relación a un posible estado de gestación, se inscribe en el cuerpo de la mujer desde una “castración” o continuidad de ese otro oculto que está expuesto a muchas situaciones de vida y decisión, en las que se promueven emociones al ver a la criatura en tanto que se le permite vivir. ¿Y si es una violación? Realidad que lastimosamente sobrevive en nuestros días, en donde la mujer deja de ser mujer y se convierte en todo menos en lo que es y en su mayoría dejan “que el huevo no pase a su otra etapa”, aunque no necesariamente se requiere de una agresión tan atroz como esa para que ellas tomen cierta determinación en cuanto a la gestación de su retoño que no necesariamente se ve implícita también por gestos de indiferencia.

Por otro lado, es evidente que pese a la situación patriarcal que se presenta en la mayor parte de las familias existentes en el mundo, en cuanto a la distribución desigual de poder, el hombre se ve en la tarea de tomar la palabra en la resolución de la mayoría de componentes que rigen dentro de su institución colectiva mientras los demás se encargan de cumplir, un poder que silencia a la mujer y la minimiza en el espacio familiar a partir de un sistema ideológico que trastorna los pensamientos de inclusión femenina. Si bien, en el cuento, en ese ambiente del que cada uno es parte como huéspedes pretendiendo examinar todo cuanto sucede, se percibe cómo el padre con ímpetu emocional, toma el mandato. También es cierto que lo sentimental lo invade todo, aunque el padre usa el velo de la agresividad para disimular sus afectos, inmediatamente autoriza la salvación de la criatura, reafirmando, de esta manera, que el hombre desde su ser ontológico se conmueve pese a los estereotipos sociales que lo limitan. En últimas éste no permite reprimir su feminidad y ocupa lugares que se supone son propios de la mujer. Se trata de insistir en lo que Millet afirma ya que “dar voz a ciertos sentimientos que la cultura masculina ha experimentado hace mucho, bastante cuidadosamente, han sido suprimidos”<sup>22</sup>. Entonces el hombre no queda excluido de esa tan pensada humanidad, la cual también se convierte en anhelo y necesidad: “¿El hombre? Mas, para una mujer pensante, decir el ‘hombre’ es también una sutil humildad”<sup>23</sup>. Volviendo al tema de la maternidad, éste ha sido valorado desde muchos aspectos, sin querer decir que no existan situaciones en las que no se haya degradado: Pues como en el cuento, también a la gallina a pesar de todo se la empezó a valorar y “se transformó en la reina de la casa”<sup>24</sup>, platica la narradora al compás de la presencia particular de quienes leen. Se considera

<sup>22</sup> CULLER, J. Sobre la deconstrucción. Madrid: Cátedra, 1998, p.47.

<sup>23</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 184.

<sup>24</sup> LISPECTOR Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 57.

en esa perspectiva que “la reina de la casa” es una denominación atribuida por el estado de engendramiento satisfactorio en ausencia de un afecto integral: “La maternidad es una trampa consistente en convertir a la mujer-madre en un agente más o menos cómplice de la reproducción: reproducción capitalista, familiarista, falocentrista”<sup>25</sup>, para engrandecerla más de lo que se advierte para luego “degollarla” sin compasión. La mujer, por lo tanto, es tan importante como su semejante, sin que se tenga en cuenta lo que pueda llegar a hacer, ya que en sí hombre y mujer son valiosos. En este sentido de equivalencia incluso en la Biblia se puede apreciar el sentido de equidad cuando el apóstol Pablo habla: “Pero en el Señor, ni el varón es sin la mujer, ni la mujer sin el varón. Porque así como la mujer procede del varón, también el varón nace de la mujer; pero todo procede de Dios”<sup>26</sup>. Aunque la tradición religiosa está inmersa y es ÉL, el gran supremo quien decreta, el ser de la creación, el poderoso que aun armoniza las relaciones duales pese a que muchas mujeres no lo pongan en consideración por la costumbre, debido al estilo de vida que llevan con respecto a los que las rodean y el trato que de ellos reciben.

Uno de los espacios más frecuentes para que se desarrollen múltiples circunstancias familiares, ligadas especialmente con la mujer, es la casa, que aparte de ser una construcción física, propicia un ambiente donde se despliegan un sinnúmero de situaciones. Desde tiempos arcaicos es la mujer quien se ha encargado de la mayoría de funciones, por no decir de todas, hasta ahora, tanto así que se la ha llegado a tomar como un ornamento más, aunque cabe resaltar que otras tantas que ya se han liberado de estar recluidas en ese oficio, pasan a ejercer otro tipo de actividades fuera de las necesariamente domésticas: una manera de restituir su fuerza, su poder.

Cuando cualquiera se encuentra en la casa, espacio de la narración, como huésped lector, se reafirma que aunque la gallina era “la reina”, en últimas se somete a un elemento de provecho, pese a la apatía y el sobresalto que la envuelve, para retornar a la idea del recuerdo en función de la fuga, pronta a resignarse de inmediato a causa de un intento fallido, sin dejar otra opción que no sea la de renunciar. Es entonces cuando desfallece, se despoja de todo, se persuade por continuar “segura” en esa casa antes de correr un riesgo más, ya que en un breve lapso fue combatiente, osada y arrebatada, pese al terror que la devora. En paralelo tantas mujeres se han dado por vencidas a causa del miedo, la opresión y las pocas ganas de seguir adelante, situación que incita, mediante el citado hecho, a percibir que una vida, carente de lucha, no tiene sentido, pues para conocerla en su estado vital, existe la necesidad de amarla, conocerla y vivirla en medio de un mundo que no es color rosa, ya que sobre todo hay que haber pasado por etapas de fatalidad, peligro, dolor, lágrimas, miseria... para que después de haberse levantado y triunfado con grandeza, se pueda invitar y ayudar a que muchas otras personas contribuyan al beneficio propio que va adquiriendo una dimensión concreta de bienestar colectivo a merced de la entrega, lucha, responsabilidad y trabajo arduo: Una especie de

<sup>25</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 53.

<sup>26</sup> En: Biblia (1996). I de Corintios 11: 11-12.

salvación, que en boca de la narradora del cuento, permite saber y formar parte del viaje literario.

Se advierte que la pequeña ave “continuaba siendo una cabeza de gallina”<sup>27</sup>; de eso se puede decir que en la humanidad una gran mayoría con el transcurrir del tiempo sigue mirando al piso, cegada en contribuir con su propia muerte, pues, como cuando una vela se extingue, sus sueños y anhelos llegan a su fin: “Hasta que un día la mataron, la comieron, y pasaron los años”<sup>28</sup>.

Después de la invitación que Clarice extiende, y a la que evidentemente se asiste, se evoca, una y otra vez, la narración para continuar con un contenido que hace que quienes escriben desde su feminidad se remitan a varios componentes de la historia contada. Una invitación que se torna incesante. De este modo se comienza diciendo que en el cuento “Una gallina”, se puede observar cómo la autora parte de una situación del diario vivir, perteneciente a un conjunto de circunstancias que por su mismo contenido están en todas partes como una cotidianidad constante que es usada como *instrumento narrativo* en cada historia. A esto se añade una especie de relación entre la escritora y las experiencias que enuncia. Así, por ejemplo, si no vivió muchas de éstas, ella al menos trata de percibir las desde lejos para aproximarse de tal manera que pueda enfrentarlas, con el fin de conseguir una intimidad que se despliega como explorada y se liga a la escritura. De ahí que

Lispector se interesa más por la repercusión de los eventos aparentemente cotidianos en la visión del mundo de los personajes que por los hechos narrados en sí<sup>29</sup>.

Por eso, según las reseñas críticas sobre Lispector, es natural que ella emplee este tipo de dimensiones existenciales en el momento de escribir pues

bajo la mirada de Clarice Lispector, cada acontecimiento despunta, lo común se abre y muestra su tesoro que es, precisamente, común. Y, de repente, ahí está como un vendaval, como un incendio, un mordisco: la vida<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 57.

<sup>28</sup> *Ibíd.*

<sup>29</sup> NAMORATO, Luciana (2009). Clarice Lispector y la crítica [en línea]. Disponible en: [http://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=clarice%20lispector%20vision%20femenina&source=web&cd=2&cad=rja&ved=OCDEQFjAB&url=http%3A%2F%2Fletras2.unmsm.edu.pe%2Frl%2Findex.php%2Fnl%2Farticle%2Fdownload%2F412%2F416&ei=h\\_rmUa7-INKFyQHLqoGIDA&usq=AFQjCNHQgPyjB1IF6pL65oVBOIK7byVGmQ&bvm=bv.49405654,d.dmg](http://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=clarice%20lispector%20vision%20femenina&source=web&cd=2&cad=rja&ved=OCDEQFjAB&url=http%3A%2F%2Fletras2.unmsm.edu.pe%2Frl%2Findex.php%2Fnl%2Farticle%2Fdownload%2F412%2F416&ei=h_rmUa7-INKFyQHLqoGIDA&usq=AFQjCNHQgPyjB1IF6pL65oVBOIK7byVGmQ&bvm=bv.49405654,d.dmg). p. 200

<sup>30</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 158.

**Figura 1. Chicken Knickers- Sarah Lucas**



Fuente: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-chicken-knickers-p78210/text-display-caption>

Cuando se narra la situación de la gallina los hechos se refieren a un evento doméstico demasiado particular y habitual. De ello se despliega la realidad que,

con un trasfondo subjetivo, revela, a partir de una gallina, situaciones humanas, y no sólo eso, al leer el cuento, es evidente la existencia de la denuncia hacia la violencia en una sociedad patriarcal, de manera que su personaje, usado como metáfora poética, concede la posibilidad de una representación en analogía a la condición femenina, pues la gallina es violentada, perseguida y es ahí donde detrás de ese velo, como precedente a la revelación, se debe interpretar lo sutil de las palabras de Lispector. Su crítica, por medio de sus narraciones susurra, con una voz femenina de la cual se es partícipe, un cúmulo de rasgos que de forma minuciosa a través de una pequeña ave se conoce<sup>31</sup>, con el fin de mostrar cómo Clarice toma a la mujer, en tanto vehículo humanizante, desde donde se proyecta una figura que está siempre presente para desdoblarla y, a la vez, redescubrirla. Por eso, se advierte que Lispector explora en su escritura el riesgo de vaciarse de todo lo aprendido como mujer para intentar una nueva vía, no sólo para aproximarse a la acción del escribir femenino, sino también para comprender el misterio de la existencia misma en plena apertura de la intuición que constituye otra forma de aprehender el mundo, en tanto, formaría parte de ese acto introspectivo que lleva a cabo la escritura de Lispector, puesto que si en éste, está involucrado con atención el pensamiento para la consideración de algo, la introspección necesita de otros elementos para alcanzar esa "observación interior", donde el sujeto pueda instalarse también en la experiencia sensual. Cuando Lispector declara no ser una intelectual por no usar lo que tradicionalmente se ha entendido por inteligencia, sino el instinto y la intuición, ella estaría, en realidad, desmarcándose de esa visión hegemónica de la actividad intelectual que privilegia el conocimiento abstracto: "Yo también quería escribir, y serían dos o tres líneas, sobre cuando un dolor físico pasa. De cómo el cuerpo agradecido, todavía jadeando, ve hasta qué punto el alma es también el cuerpo"<sup>32</sup>.

Aida Toledo en su ensayo "Visiones discursivas a partir de un canon alternativo: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo y el cómo narrar desde espacios femeninos", describe a una Clarice que inicia el desplazamiento del sujeto dentro de una perspectiva femenina. Esto en relación a su novedosa escritura y enfrentamiento al tradicional discurso masculino que se repite de manera constante, con el propósito de poder mirar de maneras plurales hacia otras partes, independiente del ojo machista, que impone, doblega y domina como una forma de construcción humana y de fluir de consciencia, usando su narrativa en la que los personajes en su mayoría femeninos, se desarrollan tanto de una forma subjetiva como objetiva, valiéndose de palabras que, dentro del campo semántico, atenúan la intención del cuento, en este caso, como una estrategia que permite ver de un modo minucioso lo que esconden sus personajes en pleno acto de redescubrimiento. En el cuento "Una gallina", las voces femeninas están explícitas, aunque de los cuatro personajes que intervienen, sólo la voz de la madre conserva un secreto silencio, en tanto que la niña y la cocinera pronuncian palabras que conservan el tono de la acción narrativa, y la gallinita, por instinto, da gritos emplumados mientras tratan de apresarla. No por la reserva de la señora de la casa se debe

<sup>31</sup> En la primera etapa del vuelo la gallina eleva su mirada, aunque muere y se eleva y vuelve a morir, pese al primer escape en el que fue efímeramente un águila.

<sup>32</sup> LISPECTOR, Clarice. "Un soplo de vida-Pulsaciones". Madrid: Siruela, 1988, p. 48.

pensar que su lenguaje femenino no prima ante las posibilidades de destacar un conjunto de características que lo hacen latente entre silencios valiosos que tienen mucho que decir: una madre que calla hablando con un tono oculto sobre lo reprimida que puede estar, debido a la costumbre de vivir a la orden de lo que diga su esposo; una viva voz que se extinguió para acercarse a la mujer ideal frente a los ojos del hombre, esto es, la conversión a un tipo de sumisión y obediencia. Esos son hechos que afectan no sólo a la madre sino que también les atañe a los demás cómplices que habitan la casa y que se tratan de manifestar aprovechando la estadía lectora que permite ese lugar de la narración del que también quienes leen hacen parte.

Es una enorme satisfacción alojarse en la narrativa de Clarice. Una morada que permite aprender la relación que íntimamente mantiene con sus personajes. Basta con darse cuenta que, en relación a la niña, se aprecia que algo ya se conoce de ella, en tanto que una gran mayoría no está exenta de pasar por esa etapa aunque no con las mismas situaciones familiares, emocionales, etc., pero que debió percibir las constantemente en el entorno reconociéndoles el sentimiento desbordado frente a una situación dada, por ejemplo, como la que vivió la niña, mientras la gallina ponía un huevo, que se traduce en una sensibilidad desbordada, pese al horror que sintió al ver dicho acontecimiento. Las emociones que comparte la escritora, al revelar en un cuento las dificultades impresas en los momentos de la acción narrativa tanto en sus personajes femeninos como masculinos, deviene en una visión que trata de develar en los otros el pensamiento que se expone pues al extenderse sobre la página se presta a una travesía, a un más allá de sí, que desencarcela fuerzas y las pone en relación. De esa manera:

Las mujeres, la mayoría con sus caídas espirituales y complejas situaciones psíquicas, luchan contra el mundo (como la gallina frente a su inminente muerte)... para llevarlas a un comprometido análisis psicológico que terminará en la automeditación de la mujer sobre su yo íntimo<sup>33</sup>.

En el cuento no es que Clarice les haga a sus personajes un diagnóstico psicológico, similar al de los especialistas, por el contrario, gracias a esa intimidad que mantiene con ellos, trata de intuir emociones profundas, trastocar no sólo las acciones sino que también intenta ver más allá de lo que hacen o dicen. He ahí el estudio de sus pensamientos y comportamientos que incluso hacen del lector un agente partícipe del redescubrimiento del mundo. De manera que cualquier lector se puede identificar y, por qué no, autoanalizarse al compás de lo que las líneas leídas desnudan como sentido en tanto da cuenta del momento en que las palabras tienden hacia un lugar imprevisible, lugar imprevisible que en este caso es el mundo. Esto permite pensar que se pueden analizar rasgos de personalidad desde las características de los personajes de un cuento. La gallina tendrá rasgos particulares que muchos

---

<sup>33</sup> SEGARRA BÁEZ, Iván (2006). Clarice Lispector y la (re)lectura de su personalidad ante las tendencias narrativas de América Latina y el Brasil artístico contemporáneo [en línea]. Disponible en <http://www.letras.s5.com/cl160405.htm>

poseen frente a la vida y que permiten marcar percepciones, una mirada de mujer, una mirada urbana y una mirada contemporánea, o quizá mejor sin tiempo, puesta bajo el signo de la luna. Una mirada de mujer, quizá también una escritura de mujer. Clarice Lispector hincó desde sus personajes en el mundo su mirada de mujer inteligente -esta es una precisión necesaria- capaz de captar las mínimas sensaciones, los mínimos detalles y de saber que nada, por pequeño o banal que parezca, carece de importancia. El mundo de lo cotidiano, de lo sin historia, que ha sido durante siglos el mundo de la mujer, puede proporcionar innumerables sorpresas, basta con saber mirar y entender esos signos de una realidad subyacente. Los personajes, en especial las mujeres, de Clarice pueden hablar en tono mayor, alcanzar el fondo de todos los pozos y dominan también todos los resortes del tono menor.

Según la crítica literaria la escritura de Clarice: “está entre la línea interna de su personalidad y la línea de la escritura, entre la línea de la razón y la línea de la sinrazón”<sup>34</sup>, y cómo no, esas líneas son el vehículo imaginario que en el cuento permiten que una gallina represente escenas cotidianas y reales que se articulan para crear una historia que tiene mucho de sí como expresión de una identidad literaria, que se va descubriendo en el texto, entre destellos de palabras rigurosas en constante reflexión sobre el lenguaje y sobre todo, sobre los límites de la palabra. La palabra de Clarice Lispector es rigurosa porque debe traducir con un medio limitado algo que es mucho más grande que el lenguaje. Debe traducir el misterio y lo que carece de nombre, debe expresar con términos racionales lo que la mirada percibió más allá, debe ser capaz de fijar el instante y el acto ínfimo que está en el origen de todo. De esa manera sus personajes, más que todo femeninos, fraguan una fraternidad secreta del lenguaje que hacen de Lispector una madre que se preocupa por sus hijas, sin olvidar que a ellas les pertenece en un entreverarse entre el fluir de lo que escribe y lo que acontece en el mundo.

Hay que recordar que Lispector usa un lenguaje natural ligado a la fuerza de la sociedad que lucha frente a las represiones de todo tipo. En esa medida “un texto femenino no puede ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, la antigua costra inmobiliaria”<sup>35</sup>. En este caso el papel de la mujer, que incluso en el espacio literario de la época no era inmiscuida como agente activo, estaba destinado a una pasividad en oposición a la vitalidad del hombre como si no existiera lugar para ella en el mundo. Eso precede el surgimiento de una sorpresiva escritura libre de los compromisos del sistema, capaz de crear nuevos espacios para poder imaginar. Lo anterior exige interpretar de nuevo cada circunstancia expuesta, repensar el texto social, una especie de valoración y enfrentamiento al lado de la crítica y la reproducción literaria “porque la mujer quiere sobrellevar el lenguaje hasta sus últimas consecuencias, hasta donde las palabras permitan el placer místico de la escritura que amordaza el camino del conocimiento”<sup>36</sup>, susceptible incluso a

<sup>34</sup> SEGARRA BÁEZ. Clarice Lispector y la (re)lectura de su personalidad ante las tendencias narrativas de América Latina y el Brasil artístico contemporáneo. Op. Cit.

<sup>35</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 61.

<sup>36</sup> SEGARRA BÁEZ. Clarice Lispector y la (re)lectura de su personalidad ante las tendencias narrativas de América Latina y el Brasil artístico contemporáneo. Op. Cit.

las pretensiones más humanizantes. Se trata en últimas de destacar que Lispector es quien:

fuerza el género a su antojo, hasta transformarlo en un medio de plena expresión de su subjetividad. Un tono menor para una empresa mayor: la más absoluta libertad de temas...<sup>37</sup>

El discurso no sólo es femenino, la heterogeneidad se hace presente, pues se trata de que la bisexualidad (que oculta la diferencia sexual) y la homosexualidad (ser por el ser del otro) expuestas en el pensamiento de Cixous<sup>38</sup>, entren en complicidad con lo diverso. Dicho esto en el cuento que se está analizando, no sólo existen la señora de la casa y su pequeña niña, la cocinera y la gallina, también están el padre y el hijo para establecer relaciones. La intención de estos personajes arquetípicos<sup>39</sup> no es instaurar una oposición entre hombre y mujer de forma violenta, pues desde luego es una estructura vista como inmóvil y evidente en la cotidianidad, sin querer decir que no haya una transición de la norma clásica, sino que se usan estos prototipos para comunicar lazos sociales. La gallina también representará hombres presionados, subestimados, pues hay que tener en cuenta que ella representa los modelos del hombre poderoso y la mujer sumisa en relación a una sociedad devastada desde sus sustratos sociales. Lo anterior pretende ser una especie de crítica y denuncia que aprovecha dichos paradigmas en el plano de la afectividad donde la mujer es proyectada como una suerte de mecanismo para transmitir ideas. Esto se debe a la percepción cultural que se tiene respecto a una mujer sensible y afectuosa, desde la que se excluye al hombre, reprimiéndole sus expresiones "femeninas". Dicho esto, se emplea el movimiento del espacio literario en el que se involucra la visión y la perspectiva humanas sin importar el género, dando a conocer, a través de la obra, el propósito ficcional que el autor o autora tienen.

La gallina es un personaje que absorbe los pensamientos de Clarice en gran parte, pues la escritora la ubica en una situación con el fin de parir una conciencia que surge a partir de la pequeña emplumada, para posibilitar el hecho de la exposición de este personaje desde la trama que acontece entre la escritura y la imaginación, sin dejar de abordar de manera crítica la terrible realidad<sup>40</sup> que reproduce. A fin de cuentas, se crea un híbrido escritural entre lo

<sup>37</sup> *Ibíd.*

<sup>38</sup> CIXOUS. *La risa de la medusa*. Op. Cit. Ver pp. 43-44.

<sup>39</sup> Si se detallan los personajes más conocidos, desde la obra Homérica hasta las más recientes novelas, sin entrar a valorar su calidad narrativa, se puede denotar una variedad de componentes que están presentes en ellos desde hace un poco más de dos mil años. Esos componentes comunes, aparte de ofrecer un carácter universal a tales personajes, los hace de alguna forma, comprensibles y cercanos incluso para los lectores actuales. Y esto es así, porque dichos personajes representan lo que Carl Gustav Jung (1875-1961) denominó "arquetipos". De esa manera, se puede decir que los personajes arquetípicos se dimensionan como herramientas a las que los narradores recurren por necesidad, pues este tipo de personajes "conforman la historia y la trama" y en toda narración se pueden encontrar unos cuantos.

<sup>40</sup> Realidad que es así, a fuerza de cómo se quiere que sea y se mantiene tal cual: Subyugante.

que sucede en la realidad y la ficción, que es a la vez un instrumento concientizador en

estos son tiempos en los que la condición de la mujer, más que en cualquier otra época de la historia, es objeto de estudio, después de una fase preliminar de debates, muchas veces apasionados. Aquí, la literatura (y en especial la ficción), se da como lugar de representación de las mitologías culturales, pues no queda indefensa a este tipo de cuestionamiento.<sup>41</sup>

La escritura de Lispector es testimonio de una voz libertaria que, entre letras, se fue expandiendo sin importar si el lector, fuera hombre o mujer, se expresará al exponer su criterio, al colocarse en un espacio donde la visión se traslada de un sujeto femenino a uno masculino, oscilando entre la ficción y la apertura literaria para aprender a “leer como mujer”<sup>42</sup> de acuerdo a lo que propone Lola Luna citando a Millet en donde se toman seriamente las ideas de un autor desde la representación de un papel: El femenino.

Cuando Clarice en el cuento emplea a dos personajes masculinos (el padre y el joven hijo) edifica una relación entre géneros, pues el padre es importante para crear ese contraste y, de paso, revelar la identidad respecto a las acciones entre hombre y mujer pues

la identidad es siempre relacional, siempre se construye en la relación entre un Yo y Otro, sea en el nivel del individuo o del grupo cultural. En este caso, la identidad de la mujer sólo podría ser buscada en su relación con la identidad del hombre, dialécticamente, en todos los planos de la existencia<sup>43</sup>.

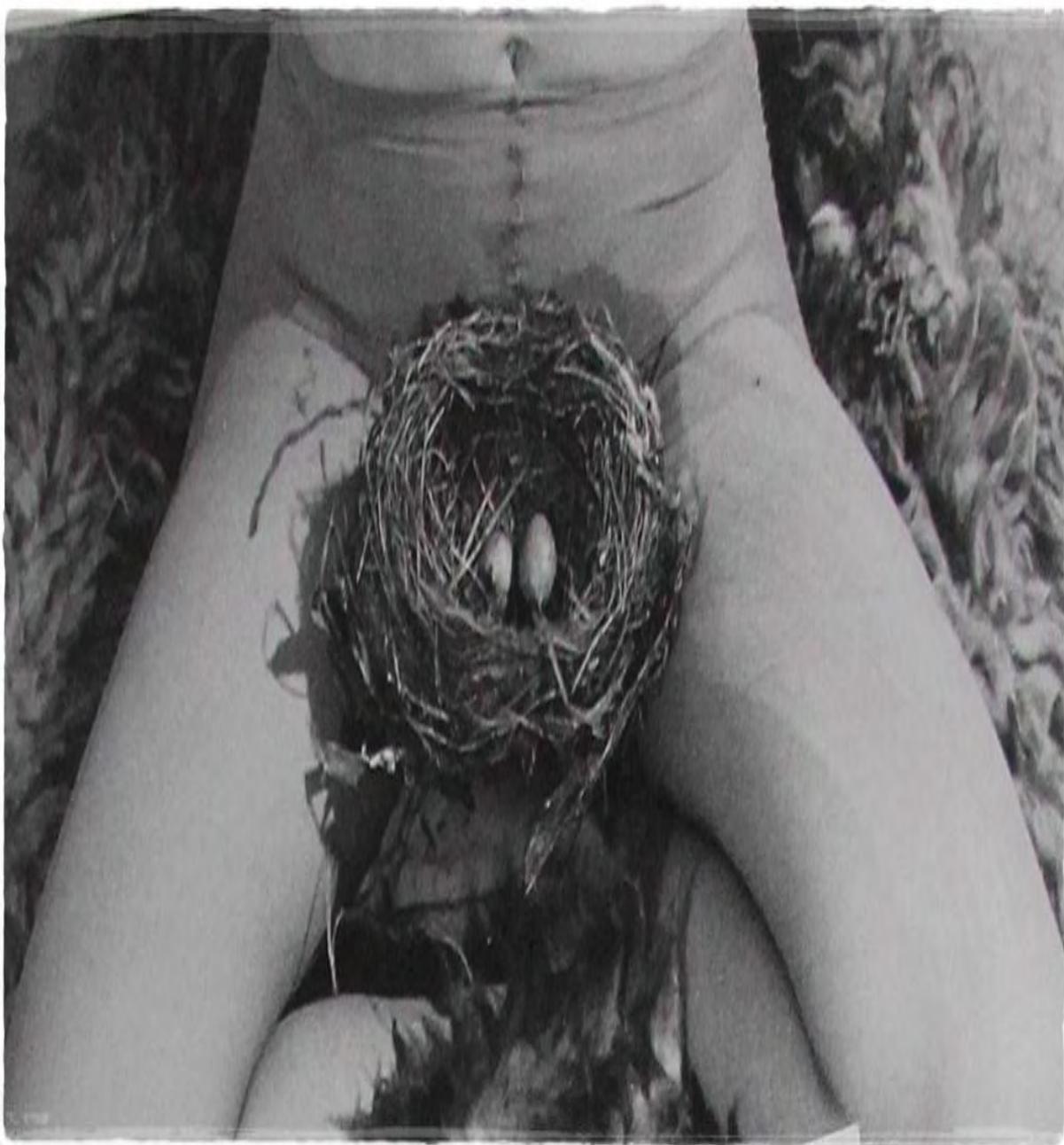
Por su parte la gallina, empieza a sentir la represión agobiante y desenfundada de la angustia a causa de la familia, los otros, llevando a cabo una batalla a favor de su vida. Si el dueño de la casa no hubiese participado en el simple hecho de querer capturarla, entonces la narración no habría seguido su curso ficcional y otros finales hipotéticamente se presentarían. Sin embargo el padre y el joven hacen que la gallina vuelva a casa entre sucesos de persecución y violencia. De esa manera es como se puede asistir al nacimiento del huevo que pone la gallina salvada gracias a su acto reproductivo. Ser dadora de vida y de alimento supone su salvación momentánea. Sin embargo, el cuento es una ale-

### **Figura 2. Memento Mori: ¡Le Donne al Potere!- Birgit Jürgenssen**

<sup>41</sup> POZENATO. Clarice Lispector: La mirada de la mujer. Op. Cit.

<sup>42</sup> "Leer como una mujer significa revisar axiológicamente, desde una perspectiva feminista las lecturas y modos de lectura que configuran a un lector, y que se han transmitido simultáneamente a partir de modelos de identidad sexual mediante roles o estereotipos sociales, arquetipos y mitos" LUNA, Lola. Leyendo como una mujer la imagen de la mujer. Barcelona: Anthropos, 1996, p. 24.

<sup>43</sup> POZENATO. Clarice Lispector: La mirada de la mujer. Op. Cit.



Fuente: <http://xmementoxmorix.blogspot.com/2011/10/le-donne-al-potere.html>

goría de “la condición femenina”: la maternidad, la libertad y la salvación por medio de la creación. Lo anterior no hubiese sido posible sin la presencia de los demás personajes, sobre todo proyectados a través de la osadía de los dos hombres de la casa, que se supone responden a su fuerza característica, sin afirmar que la mujer no la posea, pues Clarice realiza una puesta en escena ficcional de este tipo de cualidades falocéntricas que por ideologías culturales se le atribuyeron sólo al hombre desde épocas pasadas hasta la actualidad. Por ese motivo en el cuento, la gallina es la sometida en tanto dominio que es capaz de devenir en pertenencia que anula. Es más la mujer, representada en los personajes femeninos de la historia, ahoga su voz pues poco habla, y, menos aún, intervine como un actuante medular de la trama, por eso no revoluciona el orden de la casa, ya que el hombre, en este caso el esposo, toma la palabra. No obstante, la mujer, así esbozada por la escritora, es la apertura de la “subordinación de lo femenino frente al orden masculino que aparece como la condición del funcionamiento de la máquina”<sup>44</sup>.

Como si se tratara de un ser domesticado en edificación de una identidad de poderío, del propietario que se apodera de una mercancía, el gran señor defiende una lógica egoísta de mandato y control reapropiándose de la identidad femenina, aunque no en su totalidad ya que también dentro de sí existirá una parte intocable que se atesora con recelo. Por otro lado, el personaje de la niña, es visto, en el ámbito de la ficción, como herramienta peculiar de sensibilidad en un asunto de muerte. En relación al muchacho, frente al padre rudo, áspero y persecutor, éste se define como un cazador adormecido, pues a fin de cuentas es el hijo, y aún no tiene suficiente edad para ser tan fuerte como su padre, aunque en algún momento lo sustituirá para que la fuerza del poder masculino no cese.

Si bien por estrategias de poder y dominación de un género sobre otro o por mecanismos mucho más amplios de discurso, de saber o de hacer, es que la sociedad se comporta en relación a distinciones muy severas que perjudican a uno y otro, es ahí donde

el movimiento feminista deflagró la denuncia de que la sexualidad (por lo menos occidental) tiene un carácter falocéntrico. De eso deriva que el sexo oprimido es el de la mujer, desempeñando el hombre el papel de opresor, en el esquema (¿masculino?) de la dialéctica del señor y del esclavo. Hombre y mujer serían, de alguna forma, dos clases en lucha, una para libertarse, otra para perpetuar la dominación.<sup>45</sup>

A esto se añade una Clarice que se sitúa frente a distintas posturas de opresión falogocéntrica con el fin de desarrollar un conjunto de elementos que desempeña precisamente el sexo oprimido donde lo femenino es lo que está prohibido a la vez que dicho entre líneas. Lo femenino es también, a la vez, la materia, lo real, el soporte en la oposición materia/forma. Así, el poder del

<sup>44</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 16.

<sup>45</sup> POZENATO. Clarice Lispector: La mirada de la mujer. Op. Cit.

discurso, su estrato mismo, se fundamenta en la subordinación- exclusión de lo femenino. De tal modo, que lo femenino opera en un doble sentido visto desde el ámbito de análisis del cuento “La gallina”: como lo femenino “especular”, aquello que el discurso falogocéntrico “dice” que es lo femenino, en suma, la feminidad establecida en la norma; y como lo femenino potencial, se podría llamar, esto es la potencialidad que domina lo femenino para exceder el discurso del que es estado de posibilidad y en el que se constituye como negativo, lo femenino a lo que Lispector (incluso Cixous) le confiere el poder de un *exceso siempre perturbador*. De aquí que Lispector afirme, a través de su escritura, que lo femenino ha compuesto lo irrepresentable y lo irrepresentado en el *establishment* discursivo.

En otra instancia, valorar la vida aún en condiciones deprimentes de violencia y represión, por ejemplo, hacen parte de la potencialidad escritural de Lispector, quien examina cómo reaccionar precisamente frente a un estado de tensión casi explosiva, en tanto es una experiencia que debe pasar por el sacrificio con el fin de arriesgarse para obtener algo, siempre algo. De lo anterior, desde esa potencialidad que despliega Lispector en las palabras, se permite pensar que los tiempos difíciles humanizan y permiten reconocer la vida como una valiosa actividad natural pese a las dolorosas experiencias. Esto como una iniciativa de empezar a abrir al menos una ventana que permita el ingreso de la luz en medio de tanta noche pues nadie querrá tomar asiento en la estación de la adversidad y esperar una muerte, como la que le puede esperar a la gallina. Es así como en el cuento cabe la posibilidad de la extinción total como cuando el deseo de liberarse no se satisface, por eso la gallina ingresa en un estado de negatividad, en un pequeño intervalo de anulación, en el que el escape como recuerdo, la castra, la apaga y finalmente termina no “deseando” nada. En esa línea de la imaginación los momentos ficcionales, como un mundo que posibilita la recreación de la realidad que de hecho es muy patente para desplegar el contacto del hombre con el mundo, es lo que hace de Clarice Lispector una escritora que trastoca la existencia y la palpa con el mayor tacto, para hacerla partícipe de sus letras y de un lenguaje que sirviera precisamente para alcanzar la feminidad, el yo como otro, pues allí estaría la vida. Así la palabra, la identidad, adquiere su materia y borde, despojamiento de sí, convertidas en cosas, concretas, duras, porque nunca hubo separación entre el sujeto y el objeto, entre la mujer y el lenguaje, se habita el mismo lugar, se participa de la misma exposición, del mismo desgaste, de todos sobre el mundo, y esto es justamente lo que hará comprender y amar, aprender, cuando se sea exterioridad.

La escritura de Lispector tenía como fin la obtención de vida, un instante de plenitud y revelación, porque la vida era antigua, seca, y en la abstracción, despersonalización de las formas, palabra sin palabra, se hallaba la intensidad, la sensación directa, sin intermediarios, pues mientras la subjetividad es sustitutiva y justificadora, la abstracción es la escucha, tiempo que fluye, agua viva. Se puede pensar en ese sentido que las palabras, como la gallina, son animales, símbolos que han dejado de ser símbolos, una cosmogonía íntima, aprendizaje fundamental desde la propia desnudez ascética del lector. En el cuento “La gallina”, la voz narrativa le da dirección a un lenguaje que es vivo,

un cuerpo expuesto y susceptible a la herida, un núcleo que se toca, en esta transformación del sujeto e inicio del otro que es lo femenino. Ese será un continuo entrelazamiento que Lispector crea para una relectura de la propia vida. De esa manera, narra por encima y por debajo de las acciones. Va buscando la forma de ponerse en contacto con los otros mediante la multiplicidad y complejidad de sus personajes. Realiza un trabajo de desplazamiento del sujeto dentro de una perspectiva femenina de modo tal que esos personajes, en la mayoría mujeres, y como ya se dijo, van perfilándose dentro de mundos que las distinguen por su capacidad de observación y análisis para exhibir, a través del fluir de conciencia, las preocupaciones de sujetos femeninos y enmarcar las diferencias entre la realidad que las circunda y el discurso que las produce.

No es infundado suponer que ese universo ritualizado, en el que los papeles de hombre y de mujer son sagrados, haya sido percibido por la escritora como el modelo ejemplar de un mundo segmentado, que sus personajes femeninos buscan percibir como un todo. Sin duda, la búsqueda es por una nueva postura epistemológica. Pero su motivación es una sociedad basada en la división de las funciones, sociedad que es denunciada de esta forma.<sup>46</sup>

La escritura de Lispector se crea por exigencia analítica para desmontar la vieja construcción instituida o soñar con hacerlo, para repensar los acontecimientos y perforar aquello que está oculto y silenciado desde una postura vital, plena de alteridad, sin ser partícipe de seguir impulsando la represión y el dominio, siendo este último una forma destructiva que corre con el inminente peligro que resulta atractivo cuando desemboca en una causa opaca o, en el mejor de los casos, en una reducción incesante hasta el punto de la extinción. En esa medida es necesario repensar a la mujer como identidad social y sexual a partir de un yo descentralizado, cuya dimensión fronteriza puede actuar positivamente en el orden simbólico. Por eso, cualquier escritura que asuma la posición transgresora de la pulsión femenina, por su carácter de minoría y marginalidad, estaría signada por una marca crítica como categoría discursiva. En este sentido, la escritura de Lispector actúa como perspectiva deconstructiva frente a la elaboración y análisis de la cultura, revelando las contradicciones del sistema logocéntrico. Esta actitud exige que el sujeto femenino se ubique en una zona siempre fluctuante entre el orden que lo nombra y su propia ficcionalidad, sin deslizarse hacia definiciones absolutas. Con esto en mente, la gallina es elegida en el cuento como aproximación a una postura de conciencia en muchos aspectos propios de una condición de mujer, pues los personajes femeninos no son cuestión de selección con prioridades deliberadas, la intención es justificada debido a los recursos que como personaje permite a Clarice expresar mejor sus ideas.

### **Figura 3. Artworldnow : LONDON EXHIBITIONS- Birgit Jürgenssen.**

<sup>46</sup> POZENATO. Clarice Lispector: La mirada de la mujer. Op. Cit.



Fuente: <http://www.artworldnow.com/2013/11/london-exhibitions-birgit-jurgenssen.html>

**Figura 4. Nonne / Nun- Birgit Jürgenssen**



Fuente: <http://birgitjuergenssen.com/en/works/photos/ph1486>

Una de las cualidades fundamentales del ficcionista es su capacidad de seleccionar los elementos que van a integrar a su universo ficcional. Y esa selección obedece a una economía que ya fue definida por Aristóteles: es la ley

de la verosimilitud. El juicio sobre la verosimilitud es realizado por el lector. Por lo tanto, una ficción será verosímil si sus elementos son seleccionados y organizados de forma que produzcan en el lector ese efecto de verosimilitud. Es por cálculo deliberado, o por intuición artística, que Clarice elige a la mujer como personaje de sus aventuras de descubrimiento, y no por una necesidad catártica. Por verosimilitud, la mujer sería el elemento tallado para esa aventura<sup>47</sup>.

Más que de escritura femenina, convendría entonces hablar -cualquiera que sea el género sexual del sujeto biográfico que firma el texto- de una feminización de la escritura frente a cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna, donde lo femenino resulta un “devenir” siempre en movimiento, un género en búsqueda de su identidad y de la letra para designar esa identidad. Así lo femenino en la escritura se despliega como estrategia discursiva que estimula nuevas posibilidades de conocimiento y abriga esperanzas en el futuro de lo social al reconocer las individualidades producidas por múltiples y diferentes tensiones entre lo que se define como identidad y lo que se proyecta como existencia en la ficción. Es como cuando en relación a la gallina, emerge la razón de su “salvación”, sin querer decir que no la matarían luego, estableciéndose una especie de alianza con la muerte, pues la gallina provee conciencia identitaria y vida en un doble movimiento. Véase sólo el hecho de que al producir huevos (que implican vida), y con ellos satisfacer las necesidades alimenticias de la familia, se resiste a la muerte pues ha sido revelada su identidad utilitarista en los márgenes del encuentro, del otro como irreductible, de lo radicalmente otro, enfrentado, afuera, involucrado como útero portador de las palabras que Clarice le engendra. Así la gallina enseña porque es nosotros y siempre lo será, la sustitución imposible, todos los cuerpos, la diferencia entre la vida y la muerte.

## 1.2 Narrador

"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"  
**Clarice Lispector**

Aida Toledo en su ensayo titulado “Visiones discursivas a partir de un canon alternativo: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo y el cómo narrar desde espacios femeninos”, menciona un aspecto importante referido al hecho narrativo, pues frente a las preguntas: ¿Quién habla? y/o ¿Quién cuenta?, se despliegan datos importantes que no se deben pasar por alto, por ejemplo el:

Ver cómo la personalidad de Clarice Lispector está dentro y fuera de su relato narrativo creando frente a nosotros; un nuevo discurso narrativo, el cual parte

<sup>47</sup> POZENATO. Clarice Lispector: La mirada de la mujer. Op. Cit.

y nace desde el desdoblamiento del ser dentro del ser. La condición de la mujer escritora y mujer narrativa se funden en el discurso.

Las voces que intervienen en el cuento en relación con la particularidad tanto del personaje como del escritor tienen un enfoque que deviene en relación a la visión de la mujer, un híbrido que interactúa ficcionalmente para converger en un asunto humanizante y de conciencia. Esa visión se aborda de maneras distintas, como se mencionaba con anterioridad, más allá de lo instaurado e impuesto, con el espíritu de una fuerza soñadora. Quien narra se presenta como mediador de la situación, del suceso que narra, pues es él quién concede cierta información. Se presenta en tercera persona y es omnisciente en el cuento, pues está enterado de todo cuanto ocurre, sabe muy bien el día del suceso, la hora, el espacio, incluso da razón de las características de los personajes que intervienen en el desarrollo de la trama. Entonces surge otra pregunta: ¿El narrador a qué género pertenece?

En la escritura de Clarice se reitera constantemente una intimidad de su ser con otros que la circundan, una armonía incluso con aquellos que se acercan para pensarla y reafirmarla a través de las fuerzas subjetivas de la ficción. De ahí que personajes, lector y narrador, formen con ella un vínculo que posibilite un acercamiento o identificación entrelíneas. En este caso quien narra entra en una correlación con sus personajes sugiriendo en el espacio literario el desplazamiento de los indicios que arrojan destellos que permiten afianzar la dimensión de la escritura de lo femenino. Al leer el cuento el lector se puede dar cuenta que es tal la relación que la mujer escritora tiene con la mujer narradora que se imprimen huellas ficcionales-identitarias en una y otra. La narradora describe con intención humanizante a la gallina, y, de paso, la muestra como una víctima más, llena de coraje y fortaleza pese a los previsibles sucesos que le esperan.

Existe también un nexo íntimo entre el personaje central y la narradora, pues ésta transmite al lector un conjunto de emociones que permiten percibir a aquella como una revelación de percepción emocional y reflexiva frente a la vida y el mundo. Sufrir, por ejemplo, se torna en boca de la narradora como una emoción que desarmoniza la felicidad humana, pero que impulsa la fuerza y el coraje para arraigarse a vivir. En relación al señor de la casa y a su hijo, en tanto personas indiferentes al bien ajeno de la familia, quien narra plantea una sensibilidad diferente, basada en una introspección profunda que traza el camino, como una apología al sentir, como el gesto último de un sistema de reflexión que apunta hacia la deconstrucción de las fijaciones mitológicas de la cultura (la mujer es, debe, tiene que..., por ejemplo); es decir, a estar consciente de su calidad de armado, de antinatural sin verter al respecto un solo juicio de valor universal. Se trata de una narradora que va quitándose la armadura para vestirse de una desnudez tan diáfana como opaca.

En Clarice se desborda amor y escritura, en este caso eligiendo como eje central a aquella ave misteriosa y oprimida cuya exposición se revela a todo

tipo de lectores para develar, en palabras de Cixous, una dimensión de lo femenino que

muestra los elementos más finos de lo que se puede llamar <<ser-mujer>>, porque, como la gente sumamente pobre, está atenta y nos hace atentos a las insignificancias que son nuestras riquezas esenciales y que, con nuestras riquezas ordinarias, hemos olvidado y rechazado<sup>48</sup>.

Con la verdadera comprensión de la mujer, de ese cuerpo repleto de sentimientos y afectos, Clarice hace de su narradora un elemento esencial, pues quién más sino ella que puede hablar de su protagonista. ¿Pero qué pasaría si, por el contrario, se imagina la narración en palabras de un hombre, morador de la antigua y poderosa construcción ideológica que lo vuelve “sublime”? Quizá esta hubiera tomado otro rumbo y sería contada seguramente con cierta rudeza, tratando a la gallina de manera insignificante en tanto elemento para rescatar la virilidad de los persecutores o, en el último de los casos, para mencionarla un par de veces sin esperar que la trate con profundidad discursiva. En cambio, desde la voz femenina, se siente cómo la narradora se conmueve pese a la situación que se narra, dejando en el lector ese afecto que le permite hacer de la gallina no sólo un animal doméstico cualquiera, sino destacar sus complejidades y vivencias con las palabras e interpretación que Clarice le otorga.

Por otra parte, los otros personajes-mujer quedan en un plano donde no son subestimados por la narradora. Las palabras que para ellas son destinadas, establecen una historia donde el silencio las protege entre la despersonalización del sujeto y el reconocimiento del otro. Clarice propone usar las acostumbradas palabras, enunciando de manera distinta lo que señala en la ficción, para que a través de los silencios se dé cuerpo a la hospitalidad que re-llama. La gallina en la narración revela lo que no se cuenta de la mujer en cuestión, pues habla por el silencio oculto, cuya estrategia pone de manifiesto la intención de la escritora. De la cocinera, por ejemplo, se sabe que representa una suerte de subordinación interna en un espacio doméstico; la niña se presenta como un ente de amor y compasión a pesar de su horror ante la puesta del huevo, manifestando una suerte de ingenuidad no exenta del desarrollo de la trama.

La interpretación y el tratamiento del lenguaje en la situación de la gallina se abordan desde un discurso narrativo en tono femenino donde fluyen palabras que se usan con el fin de lograr un tacto con los afectos y las emociones. La historia revela que la narradora tiene una intimidad tal que es capaz de transmitir subjetividades delineadas en tanto experimentación de la escritura como identidad. Por eso en cada tramo narrativo se siente que los personajes son extrañamente familiares, a la vez que se abordan por el carácter oblicuo y laberíntico de la escritura de Lispector. De esa manera, se genera un estado de

---

<sup>48</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 167.

memoria donde quien narra se extravía en la búsqueda de un reconocimiento que determina como figuración de la alteridad. Ese es el principio de identidad de estos personajes que encarnan el sujeto de la diferencia. Subjetividades en fuga, el cuerpo de la palabra devela la identidad y promueve formas de realización ficcional.

La narradora caracteriza los hechos, parece darse cuenta de los mínimos movimientos. La violencia es destacada en el cuento como si tratara de ser más que una crítica, y la maternidad se maneja con tacto y cierta familiaridad como si comprendiera ese asunto. En esa línea, en el cuento analizado la gallina pasa a ser la gallina que alarga su vida por una maternidad irreal, es rescatada de la vida mortal y por esto consigue existir un poco más. Hasta que su entorno olvida la amnistía y ella es inconsciente de la vida que le fue entregada, porque su existencia continuaba siendo la misma que fuera desdeñada en los comienzos de los siglos. Desdeñada y olvidada a sí misma como la esposa que tiene un alargue en su existencia de cincuenta y tantos años por una mala vida, una vida bajo una fantasía continua, más alargada y perpleja, más rica y hasta supersticiosa.

En definitiva tanto la gallina como la mujer llevan una vida de sueño, de irrealidad total que les prolonga un tanto la existencia. La narradora muestra la conciencia desdichada que aflora en los personajes a partir de un incidente anodino. A partir de entonces el que ha sido iluminado vivirá su drama existencial. El instante actúa como desencadenante del descubrimiento de lo esencial. Aunque la gallina es nombrada con adjetivos como estúpida y tímida por el escape, se le dice también libre, al punto en el que la gallina se transformó en la dueña de la casa. Resulta entonces palpable la oscilación entre lo natural y lo extraordinario pues un animal que, gracias a una maternidad precoz e irreal, pasa de ser el plato de almuerzo para un domingo a ser el centro de atención de una familia. Lo anterior permite determinar porque una gallina es ella y todas las gallinas del universo, ya que todas son idénticas, pasan fácilmente de ser una a ser todas porque comparten el mismo lugar: la existencia que se propicia como constituyente y determinante de la configuración de la subjetividad.

Los personajes se muestran, por momentos, exiliados de sí mismos, ficciones que diluyen toda certidumbre de identidad. Quien narra funciona como un espejo monstruoso que devuelve imágenes equívocas de una identidad siempre distorsionada. En la gallina, en su autorrepresentación, hay algo que escapa al discurso. Autodesconocimiento, extrañeza y desposesión, los límites que se convierten en fronteras móviles. Por medio de la escritura de Lispector, en este caso, se permite el devenir de la propia existencia femenina y la reconfiguración de una identidad impuesta desde la memoria y lo social. El lenguaje y lo femenino expresan lo inidentificable, lo sin Yo, la presencia de lo inaccesible, la huella de la represión, pero también, el trazo de un eros que impugna creativamente toda domesticación.

La narradora parece querer decir que constantemente se cumplen los roles impuestos, que distraen de aquello que realmente es importante y de aquello

que caracterizaría a los seres humanos como completos y dignos. De este modo, Clarice Lispector en el cuento analizado deja entrever el mundo de la mujer que deviene, que atraviesa distintos estados no para llegar a una meta fija o última, sino a una mujer que se resignifica en cada uno de sus actos. Mujer capaz de cuestionar su entorno, de involucrarse en la perspectiva del otro, de tomar conciencia de su ser, su identidad y su devenir. Y esa constante performatividad identitaria se une, en el universo femenino de los personajes con el universo del deseo que pasa por alteraciones: suspenso, silencios, superabundancia. Eso porque la mujer escribe con tinta blanca, escribe con su cuerpo, y al hacerlo, transgrede el orden impuesto en un acto de autoliberación donde se reafirma la femineidad como apertura y cuidado en vida del Otro en tanto proceso de construcción del entre, entre lo mismo y lo otro. Al escribir, la mujer es cántaro y dulce carne que canta: injerta una transformación viva. La luz femenina no cae, irradia una ascensión absolutamente imparable, dolorosa. Brota y desgarrar, humedece, separa espesuras y volúmenes. Contra la opacidad, se abre y es luz y percibe las entrañas de la materia. En ella despierta el alma y la sangre (ambas son una), levantándose, bajo la insurrección de un nuevo cuerpo, de una nueva carne, que como en la escritura del cuento “Una gallina”, privilegia la voz: escritura y voz se trenzan, se traman en la continuidad de un ritmo. Un aliento jadea en este cuento hasta destrozar el goce en la palabra soberana.

El espacio narrativo también necesita de expresiones que lo reafirmen. La gallina en ese lugar expresa a través de su cuerpo un lenguaje, para enunciarse, manifestarse: Abre las alas, hincha el pecho, levanta el cuerpo por detrás de la cabeza de manera pausada. Sus “deseos”, angustias y miedos son la impronta de su lenguaje corporal.

La científica americana Melinda Wenner, en un artículo publicado en internet escribe:

Según Richard Wrangham de la Universidad de Harvard, la mayor recompensa de cocinar es que nos deja más energía y tiempo libre para dedicarlos a otras tareas: alimentar un cerebro de mayor tamaño, establecer relaciones sociales y crear divisiones del trabajo. En última instancia, cocer los alimentos nos hace humanos. La cocina como lugar también nos humaniza<sup>49</sup>.

El cuento, en un primer momento, es narrado en dirección a una situación que se desarrolla precisamente en una cocina, siendo ese lugar una especie de matadero para la gallina. Aunque no sólo eso, también, en otro plano, aparte de “humanizar”, es la proyección del encierro y la angustia de una mujer sometida que actúa para beneficio de otros. Esto no implica que la humanidad esté precisamente ahí donde muchas mujeres se han sentido frustradas e incluso

---

<sup>49</sup> WENNER, Melinda (2004). El origen de la cocina [en línea]. Disponible en <http://www.investigacionyciencia.es/investigacion-y-ciencia/numeros/2010/6/el-origen-de-la-cocina-434>

condicionadas sólo a ese quehacer. Sin embargo la “cocinera”<sup>50</sup> en el cuento, respecto a la “señora de la casa”, podría tener una postura personal en correspondencia con su trabajo que no es abiertamente militante ni pretende salirse de ninguna opresión.

En relación a la trama, la cocina como espacio narrativo determina la funcionalidad simbólica del actuante. Por eso cuando la gallina intenta liberarse de ese lugar, atraviesa la terraza, la entrada al cielo, al portal de una libertad batallada por encima de los tejados, donde, a la vez, se encuentra la renuncia como una especie de voz que susurrara al oído: “No te atrevas, pues tienes el riesgo de caer”. Mas la muerte, el hambre voraz, estremece las alas, el viento, la misma sensación de volar. La narradora, entre palabras, hace sentir el vértigo de esa batalla, cómplice del detalle a detalle, de la ficción como afuera de la ficción. No hay que olvidar que la cocina es el lugar impuro que deviene testigo del “parto” de la gallina, pues la acoge, la sumerge, la condena, hasta el punto que la exigencia tiene que cumplirse para que se despliegue el bien para la familia, un bien exiliado de toda vida.

En suma, esa es la narración, esa es la historia. La voz narrativa parece haber narrado los sucesos en un periodo extenso de tiempo justo cuando se enuncia: “Hasta que un día la mataron, se la comieron, y pasaron los años”<sup>51</sup>. Dicho esto, la historia de la gallina FUE, no es, ni será, aunque se cuenten en tiempo presente muchas acciones, no dejan de ser sucesos que fueron<sup>52</sup>. Quien narra la historia también tiene su tiempo y “espacio literario”<sup>53</sup>. Por lo tanto, lo que se narra como ficción es rechazado, apartado, por su exigencia de veracidad direccionada a una experiencia original incesante e interminable. El tiempo de la narración en el que el lector se ve inmerso es el exilio, la materialización escritural que revela una voz que anima el sentido mismo del escrito, pero siempre como lo inacabado, como figura en permanente disipación que da

---

<sup>50</sup> “Quien cocina lo hace por puro gozo, por el mero placer de hacer exactamente lo que le da la gana. Reivindica la delicia de los espacios interiores, de la intimidad y el secreto a media voz. En ese caso, también se podría pensar la cocina no como obligación sino como un acto profundamente lúdico e inventivo, y la pasión constante permite conocer con exactitud los matices más sutiles de las texturas, colores, aromas, sabores, estilos y procedimientos culinarios, ingredientes tradicionales y exóticos, etc. Por eso, un personaje como la “cocinera” puede proyectarse como una exposición de un lenguaje propio y original que revela las conexiones entrañables que guarda la cocina con otros campos esenciales de la experiencia y de la cultura” CENDEJAS, Josefina. De la cocina como arte y literatura. Un acercamiento al trabajo de Lourdes Hernández Fuentes, cocinera y escritora. En: Revista Política y Cultura (núm. 6, primavera, 1996). pp. 149, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México. ISSN (Versión impresa): 0188-7742

<sup>51</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 57.

<sup>52</sup> Incluso el cuento inicia con la palabra “Era”

<sup>53</sup> El término espacio literario se refiere a una especie de lugar en el que la literatura surge. Un lugar, que en el mundo de la cultura o de la mente (como se prefiera verlo), tiene un sitio. En ese mundo habrá lugares lejanos, a media distancia y cercanos, como en este mundo. En el caso específico de este espacio, éste es cercano. Su cercanía tiene que ver con la soledad del escritor y de la obra misma, con la fascinación y el sinsentido de su lenguaje y con la necesidad interior de escribir. Esa necesidad debe ser reprimida porque si no, ya no habría sitio para realizarla. El espacio literario remite a la obra literaria, como una especie de realidad trascendente, a pesar de ser trascendental es cercano. Léase BLANCHOT, Maurice. El espacio literario. Barcelona: Paidós, 2004.

apertura y lindero, en tanto construye y vacía las identidades del autor, del narrador y del lector.

### 1.3 La escritura de lo femenino

Es importante tener en cuenta la realidad, la historia del pasado y el devenir pues:

Hoy en día, la Historia ha hecho posible todos los miedos que nos hieren: mientras amamos; mientras ponemos tanta ternura en mirar cómo las cosas se manifiestan, en observar un fruto con amor, su crecimiento, miedo por las mujeres, miedo por las flores, miedo por los niños, miedo por mí, miedo por todos<sup>54</sup>.

¿Qué ocurre después de eso? Si bien es cierto que han sido muchas las cuestiones tratadas, lo que aquí concierne es la cuestión de una “humanidad” cuya diferencia de género es innegable y los papeles son distribuidos para que se tomen demasiado en serio, pese a que se supone que la igualdad y la justicia no son virtudes recientes. Sin embargo la crisis permanece aunque hoy en día quizá con menos fuerza. Se podría pensar en cómo tomar las armas y recrear una historia distinta. En este entorno las distinciones son necesarias para diferenciar una cosa de la otra. Las personas en términos de apariencia son muy disímiles las unas de las otras, hasta los gemelos tendrán algo que los distingue. En una institución educativa, por ejemplo, por más que los uniformes de los estudiantes se parezcan, existe la diferencia. Por eso, lo importante aquí es resaltarla pero no al estilo de la tradición que se repite con frecuencia e implanta una lógica egoísta y colectiva con fines dominantes, en detrimento de una verdadera comunión, sino como una forma de reconocer en el otro la inmanencia de la lengua, la voz irreductible que es el mundo interior en el afuera.

Cuando se hace la lectura del cuento “Una gallina” se delinean muchas posibilidades de interpretación literaria y educativa. En primera instancia se puede determinar en la literatura de Clarice la clave de cómo una escritora responde desde su visión narrativa al determinismo de la cultura occidental, para centrarse en una búsqueda que reclama una identidad dimensionada por el potencial creativo del sentido del mundo interior de quien se ha dejado afectar por lo literario. Así se crearía una suerte de sensibilidad ante la “escritura de lo femenino” cuyo propósito sería el de dar armonía al discurso de género del que deviene un acrecentamiento más amplio en relación a la historia, la sociedad y la literatura. El propósito no sólo cuenta con un enriquecimiento académico, le sigue un aporte atento al mundo del presente entre alteridades polifónicas. Así se podría ver el mundo desde otra mirada,

---

<sup>54</sup> CIXOUS, H. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 145.

desde otra percepción, que gesta una intuición que resignifica al sujeto y su subjetividad.

En relación al cuento, el lector al ser partícipe de una cuestión íntimamente familiar, contempla cómo se desencadena la trama narrativa, y puede traducir una serie de búsquedas plurales de autocreación que impactan la composición heterogénea de la realidad y el proceso de descentramiento continuo de su ser como sujeto actual. Para eso, lo que plantea Lispector en el cuento antes analizado, se enuncia capaz de abrirse a la multiplicidad articuladora de las diferencias, en tanto la educación aparece como una red de significados en proceso y construcción que cruzan la escritura con la acentuación del mundo a través de lo literario.

Al releer el cuento, se proyecta en el ámbito educativo, una escritura de las diferencias (no de la diferencia), una apuesta que propaga creaciones vitales que se constituyen como vectores de descentramiento simbólico y que postulan múltiples combinaciones de significados y transiciones contingentes, de identidades plurales y transversales.

En el cruce complejo de escritura, género, identidad y subjetividad (temas analizados), el cuerpo de la escritura en Lispector es un proceso ético y estético abierto a todos los devenires que acontecen. En esa medida, se puede pensar una poética de la escritura que dota de sentido a la educación y, de paso, a las fuentes interpretativas de parte de los estudiantes-lectores. Éstas estarían contenidas en las experiencias vividas, sentidas, padecidas, gozadas, sufridas, en relación a lo que como lectores los estudiantes hayan implicado en el espacio de la ficción que despliega Lispector.

Así la escritura dice de la experiencia subjetiva en la relación con el mundo, pues a través de esa capacidad creativa de simbolizar la existencia, todas las experiencias llegan a configurar la propia narratividad educativa que como apertura lectora es una vida relatada a través de lo que la propia biografía de un estudiante puede dimensionar.

Como se dijo anteriormente, leer a Lispector en clave educativa, lleva a una desestructuración de los discursos dominantes que se hacen sobre el aula, de modo que la experiencia del estudiante como lector de esta escritora brasileña, hablará por sí misma, para que emerja el verdadero reconocimiento en la relación con el mundo que es siempre el/lo otro, pues “la educación no es para reformar estudiantes o entretenerlos o hacerles unos técnicos expertos. Es para inquietar sus mentes, abrir sus horizontes, encender sus intelectos, enseñarles a pensar correctamente, si es posible”<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> STEINER, George. Errata. El examen de una vida. Madrid: Siruela, 1998, p. 32.

**Figura 5. Who killed bambi? Birgit Jürgenssen**



Fuente: <http://www.whokilledbambi.co.uk/2010/12/birgit-jurgenssen/>

## 2. EL AMOR AL LÍMITE

**“El escritor no tiene sexo o, mejor, tiene los dos en dosis bien diferentes.”  
Clarice Lispector**

### 2.1 Sumergirse, emerger y transformarse

El cuento “Amor”, hace parte de “Lazos de familia”, segundo libro de cuentos publicado por Lispector en el año de 1960. Se elige esta publicación, debido a que en ella la autora profundiza en el tema familiar, pero desde una configuración literaria donde la sensibilidad juega un papel protagónico que la puso a la vanguardia de una renovación general en la literatura hispanoamericana del siglo pasado. No hay que olvidar que en los cuentos que se están analizando, Lispector muestra la complejidad de la mujer y la duplicidad del ser humano en tanto subjetividad y complemento social y natural del hombre como género.

Abordar el tema de la relación de la mujer con el mundo que la rodea, es atractivo desde diversas perspectivas. La manera particular con la que Clarice lo hace es aún más atrayente, porque, entre otras cosas, no busca hacer una transposición de la mujer que la ubique en un lugar de importancia injustificada. Su búsqueda está enfocada hacia un reconocimiento de la mujer, en sus diversos semblantes, para revelar cómo desde situaciones cotidianas (como el matrimonio, los hijos y las labores domésticas) en las que la mujer está inmersa, ésta se pregunta sobre sí misma, se inquieta, y en algunos casos, como el que se presenta a continuación, se reencuentra con su subjetividad y con temor a la soledad que el mismo encuentro determina.

En “Amor”, el factor de la pareja es determinante en la vida del personaje principal. En el contexto social en el que se desenvuelven los personajes, la relación matrimonial le da coherencia a la vida de Ana, vida a la que fue empujada por convención familiar pero con la que se siente tranquila. Su marido le ayuda a existir, es su polo a tierra, la sostiene dentro de aquella burbuja que está a punto de estallar. Clarice proyecta en sus cuentos el papel del hombre, en este caso, para poner de manifiesto la noción de familia, y de pareja como dualidad y complemento.

Así mismo se enfatiza en la vida juvenil que el personaje femenino recuerda por instantes, más como sensaciones que como acontecimientos concretos, y se lo compara con la vida que ha logrado en su devenir matrimonial. Los años pasados, le recuerdan esa enfermedad que padecía entonces: la felicidad como ese extraño estremecimiento que descubría y que quedó fuera de su alcance a partir del momento en que se casó. Había entre Ana y su juventud una intimidad que sobrepasaba su entendimiento. Era el intercambio de confidencias esenciales, pero al no saber cómo recibirlas, Ana huye de esa voz secreta, apremiante. Aun así piensa, con cautela, en lo vivido, para salvarse del vértigo de sentir y de experimentar pensamientos fuera de lugar. A pesar de eso, Ana encuentra refugio en su vida hogareña, entre su esposo y sus hijos. Es importante para ella atender el hogar. Se esfuerza por gozar de la supuesta

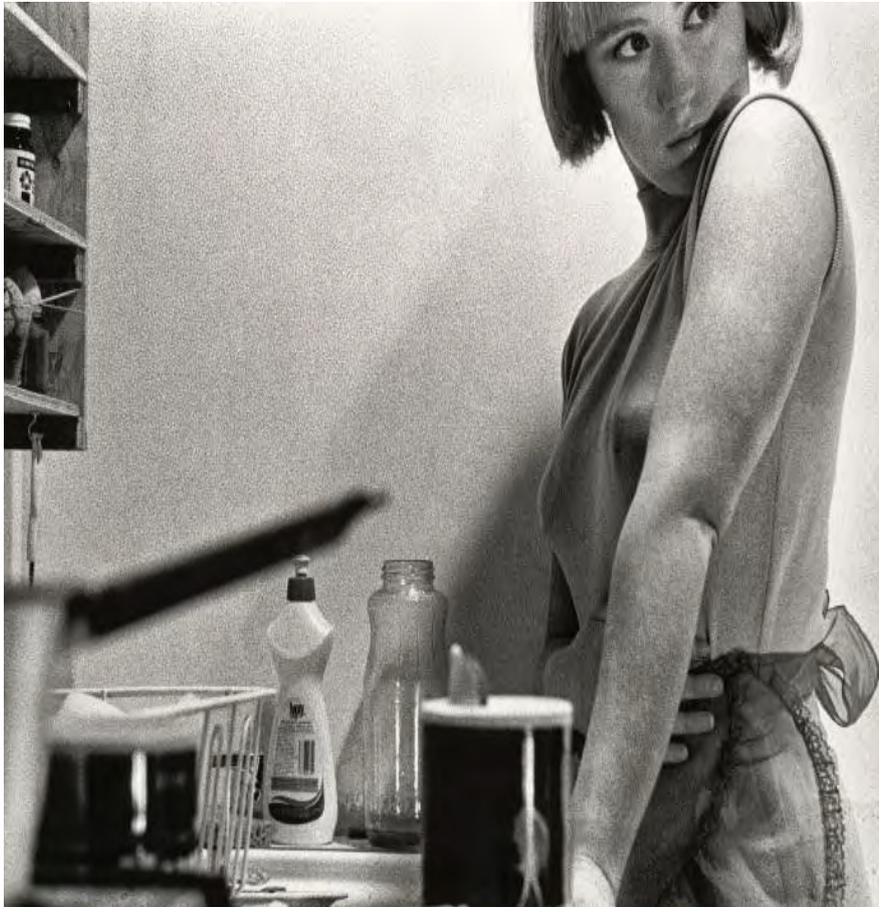
ignorancia que se le concede, y aunque se afianza en los linderos de lo tangible, real, existente, permanece tentada, casi involuntariamente, por el rostro que observa en el espejo antes de acostarse y que le manifiesta una imagen oculta que posibilita el acercamiento de lo(s) otro(s) que intenta salir siempre de ella.

Paradójicamente el mundo reaparece de nuevo ante sus ojos, al percatarse de su "invidencia". Lo anterior se pone en escena cuando un día Ana va de regreso a casa en el tranvía y observa, en una parada, a un ciego masticando goma. El movimiento mandibular le hacía parecer que sonreía. Así empieza un intervalo entre sonreír y dejar de sonreír. Episodio que trastorna a Ana al considerar esta acción como una burla. Su inconsciente juega en su contra, pues lo que se oculta, entre deseos, siempre encuentra un resquicio por donde salir. Lo que llama la atención de Ana es el hecho de que el hombre mastique goma en la oscuridad. Hecho que se asemeja a las acciones que ella misma realiza diariamente, pues igual que el ciego en la oscuridad, se empeña en no ver, por eso asume que él se burla de ella. La sonrisa es muestra de felicidad y, por ende, denota juventud, por el contrario dejar de sonreír es similar a la vejez. Advertir esto la desequilibra, ya que Ana se siente ofendida y mira profundamente al hombre, con odio, con recelo, porque ha puesto en escena su propia verdad existencial. La enoja mirarlo y que él no la vea, que no perciba su intención. Se le hace imposible comunicarse, al menos visualmente con él, y ese rechazo precisamente también pone en evidencia el problema de la incomunicación humana y las falencias del lenguaje con las que constantemente lucha Ana.

Ana es una mujer amparada por el control que media sobre su vida, control que obtuvo tras hacer lo que se debe, lo normal, lo que se cree haría feliz a cualquier mujer. Pero Ana no es cualquier mujer. La vida hogareña en la que ella sí es útil y necesaria la hace suspirar casi satisfecha al observar lo que ha conseguido, a pesar de lo imperfecto que pueda resultar. Sin embargo, resuelve sus problemas como una forma de mantenerse ocupada y equilibrada, porque en su interior algo vibra y se tensa sin descanso.

Ana desborda todo su ímpetu, su intensidad, a diario. Cuando nada requiere su fuerza, se agita. Para no inquietarse ocupa su tiempo decorando la casa, lo que le permite pensar que todo es susceptible de mejoras. Ella necesita percibir la raíz firme de las cosas para sentirse segura. Su verdad interior dista mucho de su mundo actual, por eso teme entrar en contacto con otras conciencias que van en contra de la vida que tiene, libre de riesgos. Se siente infeliz, pero eso no la preocupa. Lo que en realidad la inquieta es chocarse de frente con la felicidad, porque para ella resulta intolerable, incomprensible. Por esa razón, eligió extinguirla y, a cambio, obtuvo esa vida de mujer madura. Ana no quiere tener una relación que connote otra intensidad en relación a sí misma, no busca la alteración ni el desequilibrio que se revela a través del cuerpo, en tanto vínculo con lo otro que se niega a dejarse ir del mundo interno. De cualquier modo, ella no estará en esa zona de comodidad por mucho tiempo, ya que ese autodescubrimiento, que se aproxima a pasos agigantados, es la evidencia de la conciencia falible que se hace cuerpo.

**Figura 6. Con C de candela- Birgit Jürgensen**



Fuente: <http://condecandela.blogspot.com/2013/10/micromachismo-y-mujeres-artistas.html>

Este personaje inicia una búsqueda de identidad, pues Clarice desde su escritura, posibilita una apertura de sentidos de lo femenino en la que se pretende una materialización del mundo subjetivo a través de la palabra y la ficción en tanto acontecimientos que surgen en el espacio de lo literario. Así se genera una nueva escritura vinculada al reconocimiento de la mujer, para que ésta se convierta en sujeto de su propia voz o -mejor- que dé voz a sus propias identidades. En otras palabras: Con Clarice se logra una conciencia de mujer también para el cuerpo de la escritura.

La mujer, desde algunos cuentos de Clarice, se dimensiona desde un lugar plural que despliega la palabra desnuda de interioridad que al pronunciarse inmediatamente inquieta. Lispector expresaba su propia inconformidad a través de su escritura. Incluso afirmaba que ésta no era brillante. Aunque se puede decir que en su intensidad sus lúcidas palabras, en cada espacio escrito, son una lumbre en medio de un paisaje salvaje. Donan abundancia. Y cada elemento es meticulosamente elegido sin exclusión. En suma, las palabras, en la escritura de Clarice, son como mujeres que existen, todas ellas brillando con un fuego diferente, con sus peculiaridades diversas, expuestas en la singularidad plural de lo que acontece en el mundo a partir de la ficción. Así pues cuando la preocupación se fundamenta en conocer la visión que la escritora posee del mundo, la escritura literaria es la herramienta precisa para hablar de su intimidad, por lo que es preciso considerar el modo especial en que ella lee, escribe, siente y, en consecuencia, se ficcionaliza.

Cuando el lector se acerca a la vida de Ana, entra en un juego de espejos donde se encuentra a sí mismo y a los otros. Lo anterior posibilita la semejanza de este personaje con mujeres cotidianas. Valga afirmar que al escribir Clarice, desde esa perspectiva, instaura un mundo que le retribuye a la vida su sentido verdadero para, al mismo tiempo, alimentarse de éste. Su medio de interpretación en ese mundo es el amor que permite que cada ser humano asuma su existencia sin importar lo cruel que sea. Por eso, cuando se está inmerso en contextos inesperados que permiten una ubicación en el límite de las emociones, se actúa casi instintivamente, dejando al descubierto fragmentos de la personalidad que se esconden entre ficciones y realidades.

Ana permanece adormilada. Ella vive el típico cuento de hadas en el que espera que su príncipe azul<sup>56</sup> encarnado la despierte para mirar el mundo a través de otros ojos y, después de eso, proyectarse en el modelo de vida que él disponga. Pero ella oculta algo. Ella ya había despertado, despertó antes de tiempo y por ello sus propias experiencias no la dejan tranquila. En Ana persiste una disposición a conservar y desarrollar el acceso de la existencia creadora, que se manifiesta como inapropiable, en su propio mundo. Sin embargo, su destino amoroso le preocupa. No puede zafarse de los lazos que la unen a la carga sociocultural y sus estereotipos. Si no durmiera, ese hombre no la buscaría, por eso retorna al sueño para trazarle el sendero hacia sí

---

<sup>56</sup> El príncipe azul es prototipo del equilibrio emocional, la estabilidad de la palabra y la memoria, según categorizaciones arquetípicas desligada de los cuentos de hadas.

misma. Sabe bien que el amor es la muerte, una reclusión en la familia y en el rol social. Ella quiere vivir, pero sabe que esa historia no acaba bien, por lo que aprende a recorrer los caminos que la conducen a la pérdida de la ilusión que no es más que su propio destino. Ese hombre está convencido de que ese cuerpo que encontró dormido nunca cambiará de estado, porque es prisionero de su mirada y deseo. Además, a pesar de todo, ella será lo que él quiere que sea. No hay lugar para otra realidad.

Ana no es inocente de su situación. No puede permitir que nadie lo sepa, debe disimularlo, no puede engañarse a sí misma. Siente el llamado de su conciencia a abrir los ojos, de nuevo, aunque esto implicaría la incompreensión de su esposo, pues el volver a despertar es amenazante. Sabe de su destino, pero ya no recuerda el camino. Tantos años de ceguera la han hecho olvidar, se ha alejado de lo que quiere hasta encerrarse en sí misma, lejos de su libertad, siguiendo el orden de sus elementos íntimos. Sí quiere despertar deberá pagar un precio y eso la apabulla. Así transcurren los días de Ana hasta el incidente con el ciego que no le dio tiempo para decidir entre lo que quería y lo que debía hacer. Tras esta circunstancia, vuelve a despertar, y sus temores se atenúan. Reconoce que es una mujer y todo se complica hasta desencadenar una batalla. Su despertar es expansión, no se aferra, se siente capaz de ser la otra mujer que no es. Su cuerpo reacciona porque la posibilidad de una alteración no puede inscribirse en el cuerpo. Goza fuera de lo mismo, lejos de un centro, muy lejos del hogar, al que el típico esposo la lleva con intención de mantener su fuego controlado, al punto de la extinción. La peligrosa posibilidad del despertar la perseguirá. Su parte desconocida en lo doméstico la hace misteriosa a sí misma pero le permite descubrirse.

En esa medida, se ha culpado a la mujer por no comprenderse ni conocerse, porque a su alrededor se valora el conocimiento como dominio, como control establecido por la represión. Visto desde esa perspectiva, la mujer seguirá siendo desconocida. Pues

no hay que engañarse: hombres y mujeres están atrapados en una red de determinaciones culturales milenarias, de una complejidad prácticamente inanalizables: no se puede seguir hablando de la mujer ni del hombre sin quedar atrapados en la tramoya de un escenario ideológico en el que la multiplicación de representaciones, imágenes, reflejos, mitos, identificaciones transforma, deforma, altera sin cesar el imaginario de cada cual y, de antemano, hace caduca toda conceptualización.<sup>57</sup>

Se puede notar, por medio de Ana, la transfiguración de ella dentro del ser femenino, el cambio del yo mismo por el tú de los otros que implica apertura. De esa forma se puede pensar al ser humano dentro de su desarrollo normal, en tanto entra en un periodo de equilibrio en el que se encuentra ante el dilema de lo que se quiere y lo que se debe hacer. Subvertir el orden que coarta la

---

<sup>57</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 42.

libertad de revelarse distinto, sin temor al señalamiento, no es factible para seres horrorizados y amenazados con la exclusión. Es curioso ser estigmatizado por la diferencia cuando es ésta la característica que da ritmo al devenir existencial. La imperante necesidad de homogenizar lo que es irremediamente heterogéneo es uno de los principales problemas. El poder aplasta y somete, camuflado en diversas formas. El falocentrismo es una de ellas ya que ha sido reproducido históricamente en relación estrecha con el logocentrismo, subordinando lo femenino al orden masculino que aparece como la condición de funcionamiento del sistema. Ante éste, la mujer es extraña, y lo extraño es sacado del orden, puesto a un lado, al margen de la escena social donde se libra la Historia, donde la mujer está destinada a ser la estructura viviente del interior, de su casa, en relación inmediata con sus deseos y sus afectos. Es así que no se confronta en su marginalidad que es la única alternativa que se ofrece, pues esta renuncia no obedece únicamente al miedo por el rechazo del otro, sino al rechazo del otro cercano.

No eres un hombre, no eres una mujer, primero eres hijo de, hermana de, perteneces a tal clase, a tal familia, a tal tribu. Primero eres el anónimo elemento de la categoría, y tu suerte está echada de antemano.<sup>58</sup>

No satisfacer las expectativas que pesan sobre otros, altera la estabilidad individual y colectiva, debido a que se pone en entre dicho la fuente de donde emana toda discontinuidad. De ahí se deriva otro motivo para no refutar los códigos de comportamiento, en tanto se involucra el círculo afectivo inmediato y las desavenencias perjudican directamente la fuente de lo vivido. En relación al cuento analizado, el amor se moldea como la materia viva, lo que fluye, una entrega por el otro, lo que a su vez constituye una renuncia personal, si se piensa en el bienestar común, y que en relación al plano de lo social impele a actuar razonablemente, por amor a los otros, que contradictoriamente se justifica en la fuerza de las sensaciones más que en la de la lógica, cualquiera se cuida en el momento de ser apertura existencial.

En el caso de Ana, ella es llevada a la marginalidad inesperada, en donde asiste a la búsqueda de lo innombrable, el secreto desmesurado que es la vuelta de tuerca en el umbral del acto amoroso, puesto que aparece como una entrega que rompe con la individualidad para abrirse hacia el/lo otro.

Ella tuvo dos valentías: la de ir a las fuentes a lo extraño del yo. La de volver, a ella, casi sin el yo, sin renegar de la ida. Se deslizó fuera del yo, tuvo esa severidad, esa paciencia violenta, salió por despegue, por irradiación, hay que desnudar la vista, hasta la vista desnuda, hay que quitar a los ojos las miradas que rodean, verter las miradas que reclaman, como si fueran lágrimas, desmirar hasta la vista sin proyecto, la contemplación. Ella tuvo la doble valentía

---

<sup>58</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 83.

que sólo tienen las mujeres, cuando han seguido el curso del miedo, y han descendido por él hasta el desierto, y lo han reconocido hasta la muerte, y ahí, lo han probado para volver, no sin miedo, pero capaces en lo sucesivo de miedo vivo. Más grandes. El valor de no creer, y luego el valor de empezar a tener maravillosamente ganas de vivir antes, antes de toda explicación, antes de toda razón, antes de toda esperanza. O después.<sup>59</sup>

La mujer está relacionada con un no-lugar donde se maneja un lenguaje cuestionador que rompe con el conocimiento consciente del mundo, lo contrario de la percepción que tiene el hombre del exterior mientras existe en él la noción de realidad. ¿Pero qué pasa cuando es un conocimiento no consciente? Se rompe con el conocimiento aceptado por el logos, de manera que el no saber, pasa por la experiencia del mal. El encaramiento del mal produce, en el ámbito sentimental, un modo de amar que radica en un abandono a la posibilidad de presenciar una revelación de verdades ocultas por la insistencia en la entrega al otro, que va más allá de la voluntad o la disposición de amar, para asumirse como modo existencial que se expone a una crueldad intrínseca. Ana sigue aferrada a la necesidad de su familia, más que de sí misma, para no perderse en medio de su búsqueda interminable. Prefiere quedarse dentro de lo conocido, porque lo desconocido se le hace insoportable: un mar insondable de sensaciones y preguntas que no tienen respuesta. Borrar los márgenes de su intermitencia, es imposible pues la terrible incertidumbre acrecienta su deseo de reconocimiento que la inmoviliza y la marca indeleblemente. Con todo, la convicción de preservar lo que se considera correcto es el motor que la mueve para seguir nadando contra la corriente. Ese conjunto de deseos y percepciones se entiende por la intensidad con la que Ana, renuncia y se entrega en el plano de la afectividad, donde “ella había apaciguado tan bien a la vida, había cuidado tanto que no explotara. Mantenía todo en serena comprensión”<sup>60</sup>.

Es posible que Ana antes no se percatara de algunos sucesos, pero eso no ocurría por descuido sino por desinterés al intuir que tales sucesos estaban fuera del plano de sus proyecciones, pues no quería ver afectado el orden que tanto le había costado erigir y mantener. Aunque

El mundo nuevamente se había transformado en un malestar. Varios años se desmoronaban...Expulsada de sus propios días, le parecía que las personas en la calle corrían peligro, que se mantenían por un mínimo equilibrio, por azar, en la oscuridad, y por un momento la falta de sentido las dejaba tan libres, que ellas no sabían hacia dónde ir. Notar una ausencia de ley fue tan repentino que Ana se aferró al asiento de enfrente, como si se pudiera caer del tranvía, como si las cosas pudieran ser revertidas con la misma calma con que no lo eran. Lo que llamaba crisis había venido, finalmente. Y su marca era el placer intenso con que ahora miraba las cosas, sufriendo espantada<sup>61</sup>

<sup>59</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 118.

<sup>60</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 48.

<sup>61</sup> *Ibíd*, p. 47.

**Figura 7. Un salto del tiempo al espacio- Francesca Woodman**



Fuente: <http://josusein.blogspot.com/2009/10/francesca-woodman.html>

Aún en ese momento de desequilibrio, estando perturbada, Ana desentraña la calma, y por entre las ramas que cubren la luz del afuera, con afán, con precipitación, encuentra la salida. Ella llega hasta donde puede, y aunque el cambio es definitivo, no se deja arrastrar al punto del no retorno. Así, el amor esconde tras de sí un secreto: el de poder engendrar un mundo y dar apertura a la hazaña de conocerlo. El amor es esa semilla interna del ser que permite crear el reencuentro con lo que uno tiene del mundo en el otro.

En este sentido, Lispector ha creado un espacio discursivo y literario estratégico en el que la identidad femenina se asume como una construcción cultural que proyecta la imagen que los otros se hacen de la mujer, y que la mujer asume como propia. Sin embargo, Clarice abre una brecha en la que hay lugar para preguntarse: ¿Quién quiero ser? Esa pregunta se ubica en un espacio existencial donde lo que está en juego, en las diversas situaciones, es la relación imprescindible del ser mujer en el mundo; es la identidad propia de lo que se asume como femenino la que es buscada y que se construye en la medida en que se acontece. La obra de Lispector busca los instantes imposibles, que recuerdan que todo sucede por una poética de la relación<sup>62</sup> que da lugar a lo más cotidiano que se esconde en cualquier parte: en la casa, en el tranvía, en el Jardín Botánico.

La autora observó de cerca ese justo e inestable medio que encuentra su síntesis en un par de opuestos complementarios de los que surgen todos los demás: la vida y la muerte. La vida se convierte en muerte y la muerte en vida. Esta última transformación es la que Clarice pretende llevar a cabo a través de su escritura, en la que se somete a sus personajes a una constante lucha como expresión de la profunda necesidad de sentirse vivos en tanto sobreviven a ellos mismos. Como mediador en esa conexión está el cuerpo. A través de éste se percibe el mundo. Además hace de la escritura una demostración y un gesto para tocar el sentido dirigido afuera para sentir su propia materialidad. Aunque el cuerpo despersonaliza, desaloja el yo individual que está adentro, y abre las puertas a lo existente que es lo que está afuera, a la vista. En el cuerpo está inscrita la marca de la carencia que refiere una ausencia que nunca se define. A todos les hace falta algo que no saben nombrar y que a su vez son incapaces de producir para ellos mismos. Por eso se emprende la búsqueda que es la del objeto del deseo. En esa intensa exploración se vislumbra la urgencia del reconocimiento del otro. La sensualidad es la vía hacia la aproximación de los cuerpos, es el sitio en el que la intensidad de la falta es saldada por la realización del deseo en el otro, una sustitución que es una suerte de fetiche de lo irrecuperable. Ahí la inexorabilidad tiene su acierto en el amor de los cuerpos, en cuanto es el punto cero de la vida, donde todo comienza y renace la nueva oportunidad, que es tan importante para Clarice pues consolida su idea de vivir intensamente en el tiempo limitado, aceptando

---

<sup>62</sup> "No abdicamos a nuestras identidades cuando nos debemos al Otro, cuando realizamos nuestro ser como participante de un rizoma centelleante, frágil y amenazado más vivaz y obstinado, que no es una concentración totalitaria donde todo se confunde en el todo, sino un sistema no sistemático de relación donde adivinamos lo imprevisible del mundo." GLISSANT, Édouard. Introducción a una poética de lo diverso. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002, p. 32.

la muerte como un elemento constitutivo de la existencia. Es la muerte la que permite el enfrentamiento con la finitud, y quien mejor que la mujer, como personaje en Lispector, para adentrarse desde su corporalidad para traspasar los límites de lo tangible y emprender la laboriosa actividad de reconocerse en su mundo, mirando de frente su espejo: La propia muerte.

La práctica de la mujer, en tanto experiencia autónoma, nunca se podrá teorizar, codificar ni encasillar. En el caso de Ana, su impacto, al volverse introspectiva, fue una sacudida experiencial: Su cuerpo cambiaba, su corazón latía con fuerza, el aire se hacía más espeso y se respiraba lo perecedero. Estaba expuesta. Sus límites se desprotegen. Empieza la caída. Y su lucha por no dejarse absorber se traduce en la muerte y renacimiento de otra mujer entre la oscuridad y la luz de la conciencia.

Encerrada en un mundo de ciegos la nueva Ana mira por la ventana, pensando, para sí misma, que la vida está llena de vacíos y que sólo se colma al re-ligarse con algo superior que para ella es el amor. Esa es su salvación. Su esposo, el hombre, es la señal y el llamado para volver al orden apropiado de las cosas. Él es la oportunidad para aferrarse. Es la gravedad, el polo a tierra, es la otra cara de la moneda, el antagonismo entre lo habitual que él representa y lo in-usual que ha sido la tarea de ella.

Escribe José Clemente Pozenato:

La identidad es siempre relacional, siempre construye una relación entre un yo y otro, sea en el nivel del individuo o del grupo cultural. En el caso de la identidad de la mujer sólo podría ser buscada en su relación con la identidad del hombre, dialécticamente, en todos los planos de la existencia.<sup>63</sup>

La identidad sigue siendo buscada, en la medida en que la alteridad implica una voluntad de entendimiento, de ponerse en el lugar del otro, modificando la perspectiva propia para dar apertura al mundo. En este sentido, la mujer ha ido y vuelto de ese desafío, aceptando y, a la vez, recreándose en un lugar distinto del que le era reservado. Y aunque aún no sale de la trampa del silencio, hay un asomo de voz, reapropiada de una fuerza que propende por ser liberada. En el caso de Ana, ella ha cruzado el precipicio entre el amor y su infierno. Se mira al espejo, reparando en la diferencia, piensa. Al entender la oposición como alternativa, se establece un espacio con movimientos paralelos en los que ella se encuentra inevitablemente inmiscuida. Trémula acude al encuentro con una mujer que forcejea por escalar los muros de la existencia. Se encuentra nueva. Reconoce el proceso de identificación que solo se revela a partir del análisis de su propia realidad. Ella se va, se pierde, se lanza hacia adelante, no vuelve sobre sus pasos. En adelante tendrá bruscos y lentos despertares que articulan la abundancia de significados que la recorren y que repercutirán en su manera de ver lo real.

---

<sup>63</sup> POZENATO. Clarice Lispector: La mirada de la mujer. Op. Cit.

La visión femenina de Ana refleja un mundo consciente que ante la realidad se detiene, para cuestionarse cuál es el papel de ella en tanto ficción. Esa es la impronta de los personajes de Lispector, éstos son y están aun cuando sepan que vivir es peligroso, y pensarlo lo es todavía más. A pesar de eso, Ana, se construye a sí misma, de tal forma que ese modo de construirse se diluye en su autonomía subversiva, en incesante desplazamiento, y cambia de lugar, poniendo de manifiesto el imaginario femenino.

En Ana, se delinea un lugar donde el otro yo ya no es condenado a muerte sino que puede subsistir dentro de sí mismo, en otro lugar donde el deseo origina la existencia de la ficción. Así, en un sentido más amplio, la mujer es testigo de lo que solo existe en otra parte, de aquello que lo real excluye o no admite: Del deseo del otro y de conservarlo vivo. Por lo tanto, lo femenino es la diferencia plural y el amor el desasirse de sí mismo entre el conocimiento y la invención. Ahí es donde Ana ama todas las que puede ser y las que serán y desconoce. Ellos se escriben desde ella, siempre transportados a través de la embriagadora búsqueda del amor que resulta luminosa, vital, rompedora, desacomodadora de todos los discursos, especialmente de aquellos que han caracterizado al poder patriarcal, a través de la desestructuración de sus límites y de sus aparentes seguridades. Esa búsqueda se encarga de llamar y propagar urgentemente la vida. Ahí es preciso ir al corazón de todo, desnudar las convenciones, instaurarse en el misterio; hacer de la carencia y del abismo una afirmación que propicia el amor, el verdadero acontecimiento que, como lugar de pronunciamiento de otras conciencias, puede pensarse en una arborescencia precedida por la multiplicación de sujetos femeninos, que hacen obvia la reafirmación del yo femenino. Mujer y obra, mundo y palabra, se ramifican, se unen, y se contaminan mutuamente entre la línea de la realidad y la imaginación.

## 2.2 En voz de mujer

“Elegir la propia máscara es el primer gesto voluntario humano. Y es solitario.”

**Clarice Lispector**

La escritura de Clarice busca ponerse en contacto con los otros mediante la diversidad y complejidad de lo femenino. Volviendo a Pozenato, éste plantea que: (...) “Es por cálculo deliberado, o por intuición artística que Clarice elige a la mujer como personaje de sus aventuras de descubrimiento”<sup>64</sup>. Por lo tanto, no sería raro, que al mismo tiempo, se le conceda a la mujer la posibilidad de contar la historia, para hacer más profunda la conexión entre el lector y el texto. La mujer por su capacidad de análisis y observación, aunque comparta con el hombre las mismas situaciones en diversos contextos, posee una mirada que le permite dimensionar su entorno con una significación distinta. De igual manera la mujer se esforzará por enunciar y nombrar de manera diferente si le es otorgada la voz, a pesar de encontrarse en el camino con las limitaciones

<sup>64</sup> POZENATO. Clarice Lispector: La mirada de la mujer. Op. Cit.

del discurso falocéntrico que también para Clarice fue un claro obstáculo a la hora de exteriorizar sus sensaciones, por lo que su escritura, aunque no llega a inscribirse en el canon, permaneció junto a éste en un afán cuestionador. Frente a esta dificultad de querer hablar y escribir, Lispector propone una nueva manera de re-crear el discurso y el lenguaje, en la que, como señala María Constanza Molinare: “La diferencia sexual constituye una dimensión fundamental de nuestra experiencia y de nuestra vida, y no existe ninguna actividad que no esté en cierto modo marcada, señalada o afectada por esa diferencia.”<sup>65</sup>

La escritura es siempre escritura de la diferencia que reafirma los encuentros y la praxis de escritura, por eso Clarice Lispector en la proyección escritural que ella hace en sus narraciones elige opciones que exponen su interés por la reivindicación de la relación entre la mujer con el/lo otro y la mujer con su cuerpo y su interioridad. Para esta labor es de suma importancia pensar quién cuenta la historia, por lo que

(...)Hemos visto cómo la autora logra la técnica del *fluir* de conciencia de sus personajes, y cómo, también, los personajes son narradores que narran sus propias obras dentro del texto literario y cómo se confabulan diversas voces narrativas para interconectarse de un plano a otro dentro del mismo relato.<sup>66</sup>

Percatarse de que en el cuento “Amor” el narrador es una mujer, es posible a partir de algunos detalles a los que se les da una especial importancia y en los que se aprecia una especie de sincronicidad entre la autora y quien narra. Es más, se agudiza la intención de mostrar la valía de la función de la mujer en el hogar y cómo un suceso que la desestabiliza repercute inmediatamente en quienes la rodean. El concepto de mujer que envuelve a la protagonista la ubica en el umbral y, a la vez, ella deviene el umbral por el que los demás cruzan dejando su rastro existencial. Así mismo, en ese espacio discursivo, Ana crea un lenguaje corporal en el que su rostro le sirve de máscara para encubrir su deseo y saciar la carencia provocada por el no-saber. Ella mantiene distancia frente a lo que se le está prohibido. Sostiene con un hilo invisible el sistema social del que ella hace parte, y sobre todo la esfera más importante: la familia. Ana es mujer porque cumple con los parámetros y renuncia al bienestar individual por otro en el que se establecen posiciones privilegiadas donde todos obtienen lo que buscan, menos ella. A pesar de que tiene una “vida perfecta”, tras el encuentro con el ciego, se desliza hasta un margen en el que el orden lógico pierde importancia pues se le despliega una realidad otra.

El exterior adquiere valor a partir del significado y la trascendencia narrativa que tiene el personaje femenino. Los personajes masculinos ocupan un segundo plano en el cuento, claro está, sin subestimar su papel dentro de la

<sup>65</sup> MOLINARE CASTRO, María Constanza (2005). Clarice Lispector: el otro y el sí mismo como construcción literaria [en línea]. Disponible en: [www.lettras.s5.com/cl160405.htm](http://www.lettras.s5.com/cl160405.htm).proyectopatrimonio2005

<sup>66</sup> *Ibíd.*

trama. Ellos se conectan entre sí para ser el espejo en el que Ana reconoce la alteridad (el mundo en uno mismo) e igualmente ella ve en ese otro no sólo su contrario sino su complemento por lo que se refugia en la figura masculina encarnada por su esposo, que funciona como un imán que la atrae y la atrapa para que el equilibrio se conserve.

(...)Pero ante el extraño rostro de Ana, la observó con mayor atención. Después la atrajo hacía sí, en rápida caricia... En un gesto que no era de él, pero que le pareció muy natural, tomó la mano de la mujer, llevándola consigo sin mirar atrás, alejándola del peligro de vivir.<sup>67</sup>

Ana es el epicentro narrativo, por eso la voz narrativa se percibe femenina, tan intensa como apacible. Ésta toma las palabras para que sean un llamado sin premura, una voz profunda pero discreta que llega al encuentro de los detalles para desentrañar los secretos de las cosas. Sin ir más lejos se toma como ejemplo la parte del cuento en la que Ana llega al Jardín Botánico y se tranquiliza. Advierte la narradora: "La crudeza del mundo era tranquila. El asesinato era profundo. Y la muerte no era aquello que pensábamos"<sup>68</sup>. Palabras que llegan desde lejos y moldean un re-conocimiento íntimo de Ana, que representa la muerte simbólica de un "yo" para dar apertura al renacer de "otro yo", al que hay que darle cabida en el paréntesis del mundo.

Es siempre complejo descubrir si la voz narrativa corresponde a un hombre o a una mujer. Sin embargo, es necesario tratar estas diferencias como algo positivo pues

están situadas en un plano horizontal, en el que el sexo masculino y femenino se acercan o se alejan dependiendo del factor diferenciador, pero siempre en un mismo plano de igualdad, y no en un plano vertical en el que uno de los sexos esté por encima del otro.<sup>69</sup>

Se ha tomado la anterior afirmación como referencia para poder decir que las diferencias en el discurso del hombre y la mujer sí existen, y que dichas diferencias corresponden, entre otros aspectos, al uso del lenguaje, que dentro del cuento es usado por la narradora de manera que se hace perceptible su concepción igualitaria. El lenguaje es conciso y claro, no da paso a la confrontación que podría generar indicios de superioridad o inferioridad. Además da cabida al florecimiento de la introspección para que quien lea sea uno solo con el personaje. La mujer es el medio por el cual se cuenta, desde una impersonalidad discursiva, el espacio literario de lo cotidiano. Se da el

<sup>67</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 53.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 49.

<sup>69</sup> LARROSA, Jorge. La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación. Barcelona: Laertes, 1996, p. 147.

**Figura 8. Retrospectiva- Francesca Woodman**



Fuente: <http://inferno-divino.blogspot.com/2012/12/suspension.html>

paso del entretenimiento a la indagación. Al contar la narradora abre el lenguaje desapropiándolo de toda subjetividad, de todo el contenido del yo. Concibe un lenguaje que sirve para borrar al sujeto y alcanzar el yo como otro en un proceso de intercambio ficcional, que se alcanza a través de la búsqueda al interior del ser y del lenguaje. Al contextualizar espacialmente la narración en el Jardín Botánico, se crea un nexo con el Jardín del Edén como lugar místico de ascensión de los sentidos. Los animales que Ana mira, son seres que se mueven libremente, tan arrebatados de sí mismos que no necesitan de nada para justificar su existencia. Dentro del Jardín Botánico todo es tal como es, no como debería ser.

Ana entra en contacto con la perfección de la naturaleza que le permite contemplar una vida suave y brillante. Ella teme ir al infierno al sentirse tan plena y dichosa, porque en el jardín hay otra moral escondida a la que quisiera aferrarse. Se alude a la experiencia del pecado que Ana experimenta, al notar que transgrede el interdicto: la experiencia interior de quien lo lleva a cabo. Se requiere una sensibilidad no menos grande para la angustia, que es una de las bases, para que el deseo, como ley, se infrinja. Para Ana controvertir la ley aun intuyendo que se irá al infierno, sin saber qué clase de infierno la esperaba, no le importó. Tenía que condenar su alma porque la curiosidad la consumía. Necesitaba disolver las fronteras entre la moral como vida, para desbordar los preceptos sobre los que descansa la sociedad. Ahí la muerte aparece como un momento de entrega feroz e instintiva no doblegado por la razón.

En esta selva narrativa, se descubre que el Jardín Botánico se vuelve inasible y se va transformando, poco a poco, en un espacio de puro movimiento, en un organismo vivo que crece y palpita. El texto sigue los movimientos de la vida y también desarrolla un tema. En cuanto hay un orden narrativo, es también un orden orgánico. Todos esos fragmentos de ideas, sirven de cimiento para dar forma a esta voz que narra y brota incontenible. Más que el texto, es la escritura la que sitúa la palabra de la narradora al borde del abismo de lo inefable, no crea palabras nuevas, les da fuerza a las ya existentes hasta el límite, pues lo que importa no es la palabra sino lo que pueda convocar y conjurar.

Es una mujer la que camina por este jardín de palabras, capaz de ser libre de decir (narradora) y de sentir (Ana). La que habla es una voz que perfora el espacio-tiempo y se introduce en lo que late más allá del pensamiento. Una dimensión fronteriza donde se mueven sensaciones que son algo más que vacíos. La voz que crea sabe que la palabra tiene luz propia y es un horizonte en sí.

Ser benévolo con los miedos es un reto que a veces se asume por obligación. El mundo se impone y se olvida la naturaleza de las sensaciones. En ese sentido, Clarice busca rescatar el deseo por conocer la multiplicidad existente en el individuo, alejando el deseo angustiado de la duración, de la obsesión de lo continuo, con el propósito, sin más, de romper la envoltura y anunciar el ser sin límite.

**Figura 9. Hobby horse- Francesca Woodman**



Fuente: <http://alvarodelarica.com/tag/francesca-woodman>

Dilucidar con palabras el punto ciego de la existencia es el proyecto subversivo de Lispector, por eso su escritura es de difícil clasificación. Descifrarla es tratar con algo que ofrece resistencia. La palabra de Clarice es de cristal, frágil y dura. Intentar conocerla es atravesar un espejo. Su escritura es un laberinto y un océano, una creación inagotable. Lispector es un universo arriesgado, es densa y requiere buenos pulmones para regresar a la superficie desde el fondo del alma de donde uno se sujeta. Lispector no es difícil, es exigente, y el arte verdadero requiere esfuerzo.

La narradora no es Ana, no es Clarice, pero sin duda las conoce bien. Su conocimiento de los hechos es omnisciente, habla en tercera persona, sabe lo que piensan y sienten los personajes. Su focalización es un vehículo especial de aproximación a las voces que se encuentran en el texto para ser escuchadas. Su focalización es cero, pues la narradora sabe más que el mismo personaje.

El cuento está organizado cronológicamente, sin alteraciones de tiempo. Al inicio Ana sube al tranvía y empieza el recorrido. A partir de ahí se procura familiarizar al lector con su vida, su hogar y cómo se desarrollan sus días. Se narran los años anteriores de la vida de Ana: “Lo que le había sucedido a Ana antes de tener su hogar ya estaba fuera de su alcance: era una exaltación perturbada a la que muchas veces había confundido con una insoportable felicidad”<sup>70</sup>. No se detalla el pasado, todo ocurre en el presente, el personaje es en cuanto se percibe existiendo.

Después de este acercamiento donde se detalla el contexto del personaje principal, se destaca un momento en la tarde en la que ella es especialmente vulnerable: “Su precaución se reducía a cuidarse en la hora peligrosa de la tarde, cuando la casa estaba vacía y sin necesitar de ella, el sol alto, y cada miembro de la familia distribuido en sus ocupaciones”<sup>71</sup>. Está hora se supone estaba entre las dos o tres p.m., al afirmar que el sol está aún alto en el cielo, dándole tiempo para que pueda salir a distraerse realizando otras actividades y volviendo al final de la tarde.

El tiempo dentro de lo narrado es un día en la vida de Ana. Justo en aquellas horas de la tarde en las que ella sale de la casa a hacer las respectivas compras para la cena y sube al tranvía para retornar a casa. Es entonces cuando ocurre el percance que cambia el curso de su día al encontrarse con el ciego. Él se encuentra parado casi estático en una parada. Durante este acontecimiento el personaje femenino se percata de que está iniciando un cambio. Entonces: “Ana todavía tuvo tiempo de pensar por un segundo que los hermanos irían a comer”<sup>72</sup>. Ana proyecta su pensamiento en el futuro cercano para tratar de escapar de su presente. Ya ocurrido el suceso, el personaje pierde la noción de espacio y tiempo, se salta la parada donde debe bajar y

<sup>70</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 45.

<sup>71</sup> Loc. Cit.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, p. 46.

cuando lo hace, cree, por un momento, haber descendido en medio de la noche y no reconoce el lugar donde está. Tarda un momento en orientarse, y caminando llega al Jardín Botánico, allí se queda sentada; como adormecida advierte la actividad a su alrededor. El tiempo que ha transcurrido no le interesa, es casi de noche, al pensar en los niños se siente culpable y casi corriendo, sale del edificio. El modo en que regresa a casa se omite, se lleva a cabo una elipsis, dando lugar al momento en el que ella abre el portón de su casa. Con dificultad para desenvolverse en aquel medio que se le había convertido en poco familiar, atiende a las visitas durante la cena. Es una noche de verano, por lo que los chicos no duermen temprano y se quedan jugando alrededor de ellos; cuando todos se han ido, los chicos están acostados y ella mira por la ventana y piensa: “Y lo que el ciego había desencadenado ¿cabría en sus días? ¿Cuánto tiempo le llevaría envejecer de nuevo?”<sup>73</sup>. Se puede inferir en este caso, que la vejez a la que se refiere no es aquella producida a nivel biológico sino espiritual. Aun siendo joven se sentía vieja antes del episodio con el ciego, después de eso no estaba segura si en adelante envejecerá su cuerpo por el paso de los años y su alma quedará intacta, o si por el contrario el transcurrir de los días y la cotidianidad que ellos llevan, volverían a envejecerla esta vez hasta el final de sus días.

Los espacios entendidos como el marco físico donde se ubican los personajes y se desarrollan las acciones, están claramente representados en este cuento. Los ambientes son tres: el tranvía, el Jardín Botánico y la casa. Las atmósferas en estos tres espacios están definidas por los otros personajes orgánicos e inorgánicos que los ocupan. Éstos son el eje central para comprender el estado anímico de Ana. Su hogar está cuidadosamente especificado como su resguardo. Ella ha sido la encargada de adecuarlo para sentirse cómoda y segura dentro de él: “La cocina era espaciosa. El fogón estaba descompuesto y hacía explosiones. El calor era fuerte en el departamento que estaban pagando de a poco. Pero el viento golpeando las cortinas que ella misma había cortado...”<sup>74</sup>.

Como ya se ha mencionado con anterioridad cuando Ana vuelve a casa ya es otra, y le cuesta trabajo asimilar el modo de vida que hasta entonces consagraba con fervor. Su hijo sale a recibirla: “El niño que se acercó corriendo era un ser de piernas largas y rostro igual al suyo, que corría y la abrazaba”<sup>75</sup>. Es así como queda expuesto, ante la sensibilidad del lector, el modo cómo se muestra a la protagonista.

El segundo espacio es el tranvía, del que se conocen detalles tales como el recorrido que hace, y cómo está compuesto desde el interior: las ventanas, los pasajeros, el conductor. No se abarca numerosas características de este espacio, sin embargo, con la manera de narrarlos es fácil hacerse una idea del recorrido del personaje, y suponer después que es por este medio que ella llega nuevamente a su apartamento.

---

<sup>73</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 53.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 50.

El Jardín Botánico es, junto con los otros, un entorno importante. En este sitio Ana recupera la calma para poder volver, y sus detalles son una metáfora en cuanto al mensaje que hay detrás de la historia que corresponder a la necesidad de una sensibilidad otra, de recordar su naturaleza, la sabiduría latente, rescatar los instintos sin alterarse. La naturaleza, los organismos vivos que la componen, dan un nuevo ritmo a la música que escuchó en el momento del cambio. Estaba sentada frente a ellos con toda la concentración frente a una fluidez que escapaba a los conceptos ante la que sólo se puede sentir.

De lejos se veía la hilera de árboles donde la tarde era clara y redonda. Pero la penumbra de las ramas cubría el atajo. A su alrededor se escuchaban ruidos serenos, olor a árboles, pequeñas sorpresas entre los “cipos”. Todo el Jardín era triturado por los instantes ya más apresurados de la tarde.” continúa más adelante “Las ramas se balanceaban, las sombras vacilaban sobre el suelo, un gorrion escarbaba la tierra. (...)En los árboles las frutas eran negras, dulces como la miel. En el suelo había carozos llenos de orificios como pequeños cerebros podridos. El banco estaba manchando de jugos violetas. Con suavidad intensa las aguas rumoreaban. En el tronco de un árbol se pegaban las lujosas patas de una araña<sup>76</sup>.

Este encuentro con la naturaleza representa la posibilidad de no perderse en una soledad total, seguir avanzando en lo oscuro, sin hundirse en los latidos desesperados y angustiosos. Es así como se pone de manifiesto que para que lleve un beneficio, el “fracaso” que nace de una acción, ha de suponer un atrevimiento y, sobre todo, un esfuerzo sostenido que pocos pueden soportar. Lo que no se puede decir afecta e indica una dirección: la de crear una tensión o un esfuerzo que amplía sus posibilidades. Para Ana es necesario ser cautelosa en el abismo, por ello ante la imposibilidad de una explicación sólo le queda acercarse a los otros, respetando plenamente su singularidad, para asumir el riesgo de la existencia y recomponer su personalidad femenina.

En este cuento, abordado desde el lenguaje poético, la voz narrativa cumple la función de presentar la realidad humana a través de la trama, y aunque literalmente no existe evidencia de un final feliz, se percibe cierto reconocimiento de la existencia e identidad del personaje principal.

Clarice crea un lenguaje que conecta realidades alternas. Aquella conexión se consume de la mano de la narradora que abre la puerta a un conjunto de prácticas demarcatorias que no son fijas o universales pero que suponen una concesión en lo referente a los principios que rigen el mundo de la ficción desde una escritura que no se deja atrapar y avanza.

El hecho de que no sea fácil enmarcar la escritura de Clarice Lispector, y que de paso sea totalmente inútil, es una de las características que esbozan repetitivamente la enorme cantidad de estudios y escritos que se hacen en relación a sus obras. Ella misma definía su estilo como un “no estilo” para evitar

---

<sup>76</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 49.

la catalogación dentro de un ismo, o restarle originalidad al hacerla deudora de otras fuentes. También lo hacía porque buscaba una depuración en la escritura para interpretar poéticamente el mundo.

Por eso, en el personaje principal se replantea su identidad, partiendo del “yo íntimo”. Así Lispector busca simbolizar que lo femenino es cuestión de cada tiempo y cultura, más allá de las ideologías, pues vivir, sobrevivir y trascender, son una constante en Ana.

Para finalizar, se puede decir que en este cuento analizado lo femenino aparece como una impetuosa fuerza creadora, nutriente e incomprensible desde donde Ana proyecta su identidad en el amor, el otro, el lenguaje. Así la escritura se manifiesta como palabra inagotable que se convierte en una luz que dona aperturas de búsqueda y descubrimiento. De ese modo, se genera un espacio literario en el que se alega, se cuestiona, se argumenta y se disiente de las posiciones tradicionales de la actividad escritural. Pero a la vez se despliega un espacio sin imposiciones creadas por el imaginario social, donde lo llamado femenino y masculino confluyen sin anularse y se inscriben en el pensamiento de la no-diferencia dentro de la ficción. Ahí se manifiesta una mezcla de multiplicidades que no responde a un núcleo central, y que a la vez, fuerza la palabra hasta su límite.

una voz de mujer llegó hasta mi desde muy lejos, me brindó conocimientos que antaño tuve, conocimientos íntimos, ingenuos y sabios, antiguos y nuevos... esta voz me resultaba desconocida, esta voz no me buscaba, escribía a nadie, a todas, a la escritura, en una lengua extranjera que no hablo, pero mi corazón la comprende, y sus palabras silenciosas en todas las venas de mis vidas han traducido en sangre demente, en sangre-alegría.<sup>77</sup>

### 2.3 Identidad narrativa

Después de realizar el correspondiente análisis del cuento, se ha reforzado la idea acerca de cómo la lectura y la escritura pueden crear nuevos mundos de sentido. Se es consciente de que la evolución del lenguaje a veces resulta incompleta en el momento de querer designar la realidad que rodea, debido a que se manifiesta un acrecentamiento respecto a lo que no se puede nombrar. Sin embargo, al sumergirse en la escritura de Clarice, este problema se convierte en una opción para experimentar otros modos de interpretación en un entorno en el que oscilar entre oposiciones escriturales, se transforma en una herramienta útil para dar apertura a una amplia gama de alternativas que se dirigen al encuentro con la identidad y la singularidad subjetiva, desde donde se diluyen las fronteras y se tematiza una y otra vez sobre el nexo entre ficción y realidad. Si bien Lispector cuestionó el lenguaje, más allá del sujeto, igualmente usó ese mismo camino para reconocer desde la poetización del

---

<sup>77</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 100.

lenguaje mismo un hallazgo de vida. Las palabras de Lispector, no son palabras del desvanecimiento, palabras de la desaparición, éstas adquieren un cuerpo completo, presente.

Valga decir que la escritura de Clarice Lispector se recrea en la intención del propio reconocimiento del otro, que invita al que lee a buscarse. Es esa misma escritura, entendida como un cuestionamiento por la palabra, como una fragmentación interna, como un tenderse hacia el otro, que se escapa de los conceptos, de la definición, con el fin de constituir un lenguaje de la presencia y la identidad. Ahí las palabras son palabras del otro en plena enunciación de la identidad como acontecimiento de la narración. Por eso, quien lee a Lispector desarrolla una trama subjetiva que le permite explicarse y nombrarse. El mundo narrativo es historia en devenir, es un entramado tejido con cada nuevo relato de sí, de cada encuentro con el otro que siempre se es.

Desde la figura de Ana, protagonista del cuento “Amor”, se dimensiona que el narrarse es re-narrarse, pues Lispector se narra desde el tejido ya hecho de su propia experiencia; de ahí parte y por eso se siente ella misma, se siente “otra”. Pero con cada nueva narración de sí cambian aspectos de su tejido; cuando Lispector se narra, todo su tejido vivencial está siendo puesto en escena. De esta forma, como el tejido nuevo, la urdimbre que emerge nueva se hace sobre la base del tejido ya urdido con antelación. Lispector no rompe ni su ser, ni su otredad.

Para un estudiante hablar de su experiencia con/como otro desde la ficción, implica narrarse, configurar una trama que le permite recrear su mundo desde los acontecimientos cotidianos. A la manera de Clarice, se proyecta una identidad narrativa, la misma alteridad. En esto se sitúa la posibilidad de que, paralelamente a la historia subjetiva del estudiante, se construya la historia de los “otros”.

Detenerse a ser ficción que se narra mantiene una relación de reciprocidad con los devenires que posibilitan al personaje, sus cambios y su identidad. Esto conduce a la certeza de que la identidad está continuamente siendo tejida, gracias al cuento, vía de construcción de la trama. Así, la identidad narrativa que lleva al estudiante a narrarse, no se da sólo a través de la escritura sino también a través de la lectura, para dar cuenta de su identidad ante los otros y ante el mundo. Clarice enseña que la identidad narrativa es la misma reconfiguración de lo cotidiano en la ficción. Lo anterior es aplicable al campo de la educación pues ésta es una acción que tiene como características

pluralidad (alteridad), imprevisibilidad, novedad radical (nacimiento), irreversibilidad, fragilidad y, finalmente, narración. La acción educativa es construcción del relato de una identidad, el relato de una vida, que se torna en sí mismo un acontecimiento que se re-crea en el mundo de la ficción<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> BÀRCENA F.; MÉLICH, J. La educación como acontecimiento ético. Natalidad, narración y hospitalidad. Barcelona: Paidós, 2000, p. 81.

Lo que demuestra Clarice Lispector es que en la misma escritura se dimensiona la construcción de la trama de la identidad, del suceder en el mundo de la vida. Por esta razón, se busca desde esta escritura unir acción y narración, tomando como referente el escenario educativo. Al hacerlo, los estudiantes podrán contar sus transformaciones acaecidas en experiencia de aprendizaje (lectura) y, simultáneamente, se transformarán a sí mismos vía narración (escritura) que se inserta entre la concordancia y la discordancia (entre el encuentro y el desencuentro), en la concordancia discordante de la ficción literaria.

**Figura 10. It must be time for lunch now - Francesca Woodman**



Fuente: <http://index-magazin.com/online/francesca-woodman/>

### 3. DENTRO Y FUERA DE PLAZA MAUÁ

#### 3.1. Escritura divergente

“El escritor no tiene sexo o, mejor, tiene los dos en dosis bien diferentes.”  
**Clarice Lispector, Descubrimientos.**

En la década de los 70, específicamente en 1974, Clarice presentó una colección de cuentos titulada “El vía crucis del cuerpo”, compuesto por trece cuentos que tratan temas referentes a la sexualidad y el erotismo. Esta colección de cuentos aparece en uno de los momentos más álgidos en la carrera escritural de Clarice Lispector, pues su escritura se torna cada vez más abstracta e íntima, desbordando cualquier norma estilística con tal de alcanzar esa dimensión sensorial que la identificó durante sus inicios literarios. Es así como al entrar en contacto con este nuevo aspecto dentro de la multiplicidad escritural de Lispector, se encuentra una nueva manera de expresar su visión femenina.

El cuento “Plaza Mauá” en pocas páginas muestra una realidad que se desenvuelve dentro de la noche, en un espacio separado, alejado de la vista común, donde hombre y mujer desarrollan sus pasiones más naturales y menos habituales. La oscuridad que late en este texto, no es necesariamente la penumbra, sino la negrura espesa de la tinta, con la que pudieron trazarse pinceladas esclarecedoras.

Al escribir este tipo de cuentos Clarice era otra y, de antemano, sabía que éstos serían una ruptura con lo que sus lectores acostumbraban encontrar en sus textos. Estaba obsesionada con la vida sexual de sus personajes, por lo tanto, las mujeres y su sexualidad están dimensionadas allí. Hay una búsqueda permanente, característica de la escritura de Lispector, un desconocimiento y reconocimiento del propio cuerpo y del deseo. Esta escritura tiene un estilo abreviado y conciso, y al mismo tiempo, cuando se delimita la sexualidad de los personajes y se consigue trasponer las restricciones del universo varonil, se proyecta otra perspectiva desde donde se denuncia sutilmente esos límites canónicos impuestos por la cultura occidental. La manera como Lispector plantea los papeles masculinos y femeninos, condena esa visión enfrentada de los sexos y anuncia el desarrollo de una perspectiva de desintegración de extremos, de disolución de antagonismos, sea por la fusión de los mismos, o por la posibilidad de situarse en ambos polos con relativa facilidad.

El tema de género está presente en algunos de sus cuentos de una u otra forma. La mayoría de los personajes son mujeres que buscan hacerse un espacio en una estructura social patriarcal y hegemónica. Por ejemplo, en el personaje de Luisa, la protagonista de este cuento, se percibe como ella está inmersa dentro de una estructura que la cohibe, por eso luchan dos fuerzas: la de la estructura social y la de su identidad.

Luisa es una mujer que infringe las normas sociales y está más interesada en sí misma que en los demás. Para ella prima un bienestar personal aunque esto signifique controvertir su entorno. Luisa hace del lector, testigo de su transformación, incluso de su actitud, que inspira un anhelo desbordado que trata del deseo de vivir como una experiencia extrema, a la vez corporal y espiritual. De lo anterior se puede afirmar que son las dos claves de la búsqueda de Luisa, pues pretende esa integración sin palabras que se produce a base de silencio para el encuentro con su propia voz.

La escritura de Lispector desgarrar del interior la pasión, la misma que se comparte con el personaje, lo que crea en el fondo un anuncio de fuga ficcional que se ve empapado de realidad. Todos los personajes del cuento se aventuran hacia el encuentro de una verdad y, por más triste o desesperanzadora que esta sea, la asumen. Viven su existencia tratando de satisfacer sus necesidades externas e internas y su máxima preocupación está centrada en su diario vivir. No tienen planes para el futuro, ni se detienen en su pasado. Sus vidas son el instante presente delimitado por la intensidad, con un tono introspectivo y enfático, sin dejar de lado la evolución hacia el plano de la experiencia humana en un sentido de mayor trascendencia. Ahí la personificación del mismo deseo humano desenfrenado, sin barreras, deja ver a los personajes dentro de la dicotomía masculino - femenino que se empieza a borrar. El deseo es humanamente indefinible, rebasa lo conocido y traza una frontera nueva que se apoya en la falta de límite. Es así como los personajes del cuento clariceano son seres definidos por la tensión, el ardor interno los incita a liberar amarras y los impele a retomar su papel de exploradores de sus propios límites, dejando en su "otro" la responsabilidad de acontecer sin que se note el secreto. Es este movimiento de ida y vuelta que lleva a estos personajes hasta el abismo donde la vergüenza no existe, pues lo deseado se libera y todo resquicio de razón es sepultado por los instintos. Eso lleva a decir que la literatura de Clarice Lispector emerge y circula por los cinco sentidos, recorre el cuerpo y la cabeza en un movimiento que altera el dogma y consagra la vida.

Así la sexualidad que descansa en este cuento no se toma como algo inextricable que debe ser ocultado, sino como un acto que es exhibido, ya que la falta de vergüenza, permite que los personajes alcancen el placer máximo. Pero el carácter extremo con que aparece esta nueva sexualidad no está completamente libre de preconcepciones sociales, lo que se evidencia al final del cuento.

La vida nocturna parece ser la forma de corromper la supuesta humanidad limitante entendida como cerco social y como barrera individual. La noche y las actividades que se llevan a cabo en el transcurso de la primera, parecen ser utilizadas para profanar las convenciones y normas. Es en ese momento cuando las fuerzas represoras se esfuman, cuando lo consciente se torna materia volátil y se diluye el ser hombre y el ser mujer. Por el contrario en el día, la normatividad social, el deber ser, son espacios que permiten que el humano sea condenado a sufrir por el propio deseo de lo que se oculta.

**Figura 11. Cuando ellas sacan los colores- Sarah Lucas**



Fuente:

[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331124006\\_353103.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331124006_353103.html)

Lispector logra a través de sus personajes la interpelación del otro y saca a la luz su lenguaje particular, para centrarse en pequeñas historias que conversan entre sí. En ese espacio se matiza la escritura femenina en tanto piensa toda relación, pues

la escritura es el paso, entrada, salida, estancia del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir, que me despierta precisamente las ganas de conocer toda vida que se eleva. Por lo tanto, si existe alguna diferencia en la escritura, radica en la valoración de lo propio, en la manera de pensar lo no-mismo.<sup>79</sup>

No se trata de hacer de la escritura un lugar de lucha entre géneros, porque como ya se ha expuesto anteriormente Clarice proyecta en su escritura una experiencia de los extremos y los límites que son el lugar del acontecimiento vivencial de lo literario que no se cierra en un solo encasillamiento sino que es la apertura del mismo mundo que son los otros. Así escribir es trabajar y ser trabajado, cuestionar y dejarse cuestionar, el proceso del mismo y del otro, dinamizando un incesante intercambio entre un sujeto y otro, en un recorrido multiplicador de devenires.

Ahora bien, después de este breve rodeo generalizado sobre esta etapa escritural de Lispector, se puede decir que en el cuento "Plaza Mauá", cada uno de los personajes está en contacto con otro yo, el más fuerte, aquel que les quita tranquilidad y al que finalmente terminan por abrirle un espacio dentro de su vida social, porque luchar en su contra ya no es una opción. Darle lugar a ese otro, implica acudir a un espacio cultural alejado de la moralidad, donde se puedan expresar sin vergüenza pasiones y desenfundadas predilecciones sexuales.

Luisa, también es Carla, su nombre de batalla en el cabaret. La primera es una chica tímida; la otra es extrovertida y ardiente. Son dos opuestos que se complementan y habitan en un solo cuerpo que es el medio por el que se revelan ante el mundo. Carla trabaja en el cabaret Erótica, en ese lugar es bailarina, no le gusta el alcohol pero se las arregla para convencer a sus acompañantes de consumir las bebidas más costosas por las que ella recibe una comisión. No acostumbra dormir con los clientes pero cuando ocasionalmente lo hace usa el dinero para comprar ropa y joyas que utiliza en sus bailes. Su vida nocturna es su prioridad. Su vida diurna, la de Luisa, es la de una mujer casada y con un hogar, que para ella ocupa un segundo plano.

En esta trama se enfatiza una posición de mujeres distintas: en ciertos momentos Luisa y Carla coinciden en tanto mujeres; aun así existe una marcada diferencia entre ellas. De ahí se puede denotar la inconformidad del personaje con el papel que representa dentro del hogar, pues no siente que ser mujer sea cumplir a cabalidad con las acciones que se le imponen en cuanto a

---

<sup>79</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 100.

su comportamiento en diversos contextos culturales, por lo que encuentra una opción en la que puede vivir de manera independiente a ciertas presiones que la reprimen. Luisa-Carla explora la versatilidad femenina y encuentra que al alejarse de los convencionalismos, rompe paradójicamente con el canon de feminidad. Se percata de eso, curiosamente, por su amigo Celsito, hijo de una familia noble. No bailaba pero se maquillaba, los marineros que visitaban la Plaza Mauá lo adoraban, él cobraba en dólares e invertía ese dinero en un banco. El nombre de batalla de Celsito es Moleirão. Él era el confidente de Luisa-Carla, no había rivalidad entre ellos y juntos le dejaban buenas ganancias al lugar. Celsito había adoptado a una niña de cuatro años, a la cual no le faltaba nada. De modo que empieza a tejerse la historia de tal manera, que el papel de mujer lo lleva a cabo Celsito y el papel del hombre lo asume Luisa. Hombre y mujer en cuerpos ajenos, cuerpos con los que se sienten a gusto porque les abre la oportunidad de ser alguien más.

La imagen externa es un umbral que hay que cruzar y que lleva hacia el encuentro de un personaje que ha fusionado sus dos sexualidades, la femenina y la masculina. La bailarina y el travesti son dos figuras a través de las que se muestra la importancia del cuerpo como instrumento para expresar las sensaciones, y, de paso, las limitaciones que el mismo les impone para poder ser lo que ellos desean ser. Para Celsito poseer un cuerpo de hombre es una barrera, pues desearía tener el cuerpo de una mujer para desenvolverse en su papel de madre y tener un acercamiento mayor con otros hombres que le atraen, pero que no están a su alcance debido a las barreras sexuales que se generan. Para Luisa el cuerpo de mujer representa un obstáculo en cierta medida, especialmente en lo que tiene que ver con su comportamiento, que no corresponde a la imagen de mujer que se debe proyectar ante la sociedad. Sin embargo, ambas situaciones son relativas. Es factible que el hecho de que Celsito sea hombre, se presente como el hecho por el que las relaciones que lleva a cabo le proporcionan mayor placer, porque éste se encuentra al infringir el límite que se le impone en el canon social al no poder explorar, ni experimentar libremente su lado femenino. Luisa, por su parte, está limitada dentro del cuerpo femenino en cuanto representa la discrepancia de los valores, pero aún así está insertada en el imaginario masculino como mujer, aquella que puede satisfacer deseos sexuales y fantasías masculinas.

Al estar situados estos personajes en un punto donde el cuerpo es su principal herramienta de comunicación consigo mismos y con los otros, dentro y fuera, son seres más próximos a las fuentes de vida, a los orígenes de ésta, en tanto el ser humano se representa como cuerpo y deseo.

Clarice Lispector al bautizar el lugar de las acciones con el nombre de Erótica, dimensiona un espacio de sensualidad e instintos. Ahí predomina el cuerpo con un lenguaje cifrado que atrapa la mirada de los asistentes en un ambiente de luz tenue, humo, alcohol, respiraciones desenfadadas, y hombres y mujeres que se han quitado las máscaras para mostrarse ante el público desinhibidos. El ambiente bohemio les hace sentir el cuerpo desbordado, en toda su extensión.

En Erótica se llevan a cabo los momentos más significativos de la trama. Allí cuerpo y deseo son uno. Carla y Celsito aparentemente vencen sus obstáculos existenciales codificados en el sistema de control social. Estos personajes superan su propio yo pues sienten la necesidad de que a sus propios cuerpos se añadan otros cuerpos.

Celsito se maquilla y toma diariamente hormonas y proteínas. Por su lado, Carla juega con su cuerpo y a través de éste con el deseo de los que visitan el lugar. Los atrae con su vestuario, en el que ve reflejados ojos lujuriosos y las ansias reprimidas de los otros. Carla retoza con su cuerpo al estar en el escenario, tras la culminación de su show, regresa a su casa para ser Luisa, la que no se preocupa por su esposo ni por los quehaceres hogareños.

Al ser Celsito quien asume el papel de mujer él cree que existe una superioridad en relación a Carla, pues juzga su falta de feminidad. Lo anterior se pone en evidencia al finalizar el cuento en el que se narra la llegada de un hombre a Erótica. Éste despierta la atención de Moleirão y Carla. Pero el sujeto se interesa sólo por esta última. La invita a bailar, lo que despierta los celos de Moleirão. Al terminar la canción Carla le comenta que con el hombre aquel, se iría a la cama sin cobrarle un centavo ya que se sentía muy bien al estar con un hombre de verdad, a lo que Moleirão le responde despectivamente que ella no es una mujer de verdad porque ni siquiera puede freír un huevo. Carla sale del lugar. Y sola, en medio de la noche, con un vestido negro, se siente herida, pues sabe de verdad que Celsito es más mujer que ella.

Resulta interesante el giro que toma al final la historia, ya que se denota que los dos personajes principales han optado por llevar una vida sin reprimendas que los encadene a una identidad limitada. De ahí que, por ejemplo, Moleirão se sienta en desventaja frente Carla cuando nota que el hombre que llega a Erótica se siente atraído por ella, una mujer biológicamente constituida, por eso saca a relucir el tema cultural de las costumbres y hábitos que reducen a la mujer en el ámbito social. Dicho tema de “diálogo” es una confrontación de Moleirão ante el comportamiento femenino que Carla no cumple, pues ella puede verse como una mujer, pero no es una mujer completa porque no cumple con los estándares establecidos socialmente. Lo anterior también resulta paradójico porque al mismo tiempo se revelan las carencias de Moleirão. En suma, se puede deducir lo ya dicho porque estos personajes son ambivalentes, impredecibles, inauguran una nueva forma del “ser en diferencia”<sup>80</sup>, en continuo devenir de sí.

Ahora bien, en otro plano de exposición, cuando Carla está sola en la Plaza Mauá, mirando los postes, la plaza vacía, el cielo estrellado, a las tres de la madrugada, lo aludido se podría interpretar como la oscuridad, la soledad desoladora, a la que es empujada la mujer por los cánones sociales. Eso se evidencia en que

---

<sup>80</sup> Ser en diferencia es una posibilidad de la relación que se mueve en la posibilidad de que todo contacto con el otro es la apertura del mundo. Y a la vez dicha apertura permite cantar el lugar que corresponde, irreversible e insondable. Por eso, la identidad se presenta como el lugar común de los otros.

Ella está en la sombra que él proyecta en ella y que ella es. Noche para su día, así se ha imaginado desde siempre... Se le ha enseñado que su región es negra y, por tanto, eres negra. El negro es peligroso. En el negro no ves nada, tienes miedo. No te muevas, pues corres el riesgo de caer. Y hemos interiorizado el horror a lo oscuro.<sup>81</sup>

La mujer y la noche son lo mismo, ambas están llenas de misterios y enigmas que se funden en una experiencia sin palabras (se puede entender esta relación a partir de algunos poemas de E. Jabès<sup>82</sup>). Entre la mujer y la noche, en tanto cuerpo y escritura, lo femenino brilla en cada estrella y la voz, que es el mar, crea una porosidad entre dos acontecimientos, que se asocian en una permanente reescritura. Así, por ejemplo, la noche permite que quien se adentre en ella se encuentre con aquello que desea ser, es decir, lo otro, la palabra, la vida.

Volviendo al cuento, a su análisis, Carla no está segura de quién es, pues su discusión con Celsito, que la ha arrojado fuera de lugar, una vez más, le permite, en silencio, encontrar su propia voz, para aceptar lo que se le impone no directamente de las convenciones sociales sino de un otro cercano. Dice H. Cixous: "Ella permanece afuera, excluida del espacio. La han mantenido a distancia de sí misma, le han dejado ver a la mujer a partir de lo que el hombre quiere ver de ella, es decir, casi nada."<sup>83</sup> Vivir, sobrevivir, insistir en existir y trascender, esa era y es una constante; el camino y el fin de toda mujer que se asuma en su existencia dentro de una realidad que le ha sido asignada. No importa que para ello tenga que transgredir el ícono que le han impuesto. En esa medida, la identidad de la mujer se determina como una relectura de la vida, del origen, que en este cuento de Lispector se delinea en la búsqueda de la multiplicidad femenina que entra en la conformación de estos personajes que exhiben, a través de su actuar, las preocupaciones de sujetos femeninos y enmarcan las diferencias entre la realidad que los circunda y el discurso que los produce.

---

<sup>81</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 65.

<sup>82</sup> Y Yukel habla: /Te busco. /El mundo donde te busco es un mundo sin árboles. / Sólo calles vacías, / calles desnudas, / el mundo donde te busco es un mundo abierto a otros mundos sin nombre, / un mundo donde no estás, donde te busco. / Están tus pasos, / tus pasos que sigo, que espero. / He seguido el lento caminar de tus pasos sin sombra, / sin saber quién era yo, / sin saber a dónde me dirigía. / Un día estarás. / Será aquí, en otro lugar, / un día como todos los días en que estás. / Será, tal vez, mañana. / He seguido, para llegar hasta ti, otros caminos amargos / donde la sal quebraba la sal. / He seguido, para llegar hasta ti, otras horas, otras riberas. / La noche es una mano para quien sigue la noche. / De noche, todos los caminos caen. / Era necesaria esa noche en que tomé tu mano, en que estábamos solos. / Era necesaria esa noche como era necesario ese camino. / En el mundo donde te busco eres la hierba y la oscuridad. / Eres el grito perdido en que me extravió. / Pero también eres, ahí donde nada vela, el olvido hecho de cenizas de espejo. JABES, E. El libro de las preguntas [en línea]. Disponible en: <http://amediavoz.com/jabes.htm>

<sup>83</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 66.

**Figura 12. Inside 02- Francesca Woodman**



Fuente: [http://malevamag.com/wp-content/uploads/2014/03/FrancescaWoodman\\_Inside\\_02.jpg](http://malevamag.com/wp-content/uploads/2014/03/FrancescaWoodman_Inside_02.jpg)

En ese sentido, el silencio como espacio inefable que está más allá del lenguaje, es la parte oculta del habla y de la escritura que encierra un mensaje, por lo tanto, el conflicto entre la palabra y el silencio se convierte en una unión armónica de elementos que se apoyan y se nutren en comunión. Cuando se refiere a que Luisa realiza la búsqueda de su propia voz también hay una alusión a que esa búsqueda es búsqueda del otro, porque lo uno implica a lo otro irremediamente. Al parecer el otro, simbolizado en el hombre, proyecta esa parte de la identidad masculina que será el deseo de re-encontrarse con la identidad femenina. Si la voz femenina lo abarca todo, la voz masculina seguirá formando indiscutiblemente parte de ella. Luisa se encuentra poco a poco en Carla, aprendiendo a ser ella y también aprendiendo otro significado de ser mujer. Elegir su propia máscara es el primer gesto. El maquillaje excesivo, los vestidos ajustados y las joyas que compra para adaptarse a su nuevo medio, son la nueva apariencia que ha adoptado para emprender el recorrido por un camino que espera la conduzca a reafirmarse desde su propia identidad.

La máscara, para Lispector, es una manera de crear un personaje, es un gesto humano y solitario, un encuentro con otro yo femenino. La soledad que se iguala con el silencio, preparan a Luisa para un encuentro con otra persona. Ahí la máscara no será necesaria porque será el verdadero yo el que se encuentre con el otro. Cuando Luisa-Carla se acerca al hombre que la invita a bailar, aquel “hombre de verdad”, ella se quita la máscara, y se siente mujer, una vez más por la intervención del hombre. A partir de ese suceso y lo que posteriormente acontece, Luisa-Carla comprende el hecho de que la identidad no es algo esencial que se puede buscar y encontrar fácilmente, sino que por medio de esa búsqueda se construye a sí misma. En adelante, lo que se denota es que ella deberá aprender a utilizar su propia voz, que implica el uso de la palabra para la existencia, pues la palabra tiene un cuerpo indispensable para convertir al lenguaje en algo viviente. Las palabras son objetos tan materiales que hay que moverse entre ellas con cuidado para encontrar el equilibrio perfecto entre lo que éstas nombran y su rastro de silencio. Así se gesta un pequeño espacio para la escritura, donde la práctica de escribir, como se pone en escena en la escritura de Lispector, se afronta con el cuerpo: una voz narrativa que parte de una experiencia existencial, que se hace cuerpo textual para dejar testimonio, para hacer historia y memoria de lo femenino.

Ahora bien viendo todo lo anterior en relación a Lispector, desde su aparición en el escenario cultural, la crítica ha caracterizado su trayectoria literaria como un caso irregular, raro, un caso de particular incompatibilidad con la hegemonía del canon modernista brasileño. La inscripción singular de esta escritora puede pensarse como un aplazamiento de la alternativa típica del período cultural en el que se desarrolló. Lispector supo abrir una vertiente inusitada en la literatura brasileña de la mano de una ficción subjetivista y una retórica no imitativa. La crítica se ha inclinado a pensar su producción como un extremismo de la literatura auto-reflexiva. Algunos críticos acusaban a Clarice de escribir incorrectamente, un tanto al margen de las leyes de la gramática, y ella siempre estuvo dispuesta a aceptar las consecuencias de sus contradicciones artísticas. Como era de esperarse la crítica golpeó fuertemente la aparición de esta nueva escritura, pero lo que en su momento fue calificado

de muy poco valor, hoy en día es objeto de múltiples interpretaciones y análisis semióticos y críticos. Para ese entonces la crítica todavía no había desentrañado el lenguaje simbólico detrás de estas narraciones “rusticas” y alejadas del lenguaje colorido al que Lispector había acostumbrado. Sin embargo, con el tiempo se asimiló la idea de esta escritura que se alza como una matriz discursiva y de la que se desprende un modo de narrar lo universal cotidiano. Es el registro de un fragmento de la realidad, un espacio vivencial que funciona como campo de fuerzas desde donde se puede mirar alrededor para reconocerse en el a sí mismo.

Los procesos de estructuración narrativa a los que se recurre en estos cuentos dentro de su propia proyección del lenguaje literario, permiten reconocer lo que proyectan estas historias acerca de la literatura en tanto acontecimientos de vida. Así, a través de la escritura de Clarice Lispector<sup>84</sup>, se buscan líneas de fuga creativas<sup>85</sup> para plantear una resistencia frente a las ficciones de la identidad atribuidas a la mujer por la cultura patriarcal. Por eso en este cuento se vislumbra un cuestionamiento a la idea de que no existe un parámetro único a partir del que se pueda definir la identidad de género pues se propone la idea de un género no esencial ni original. Es decir, la propuesta es abrir el interrogante y hacer caer la idea de que a determinada característica le corresponde en una sola vía determinada práctica, deseo o género. Tanto Carla como Celsito cuestionan la idea de que a determinado género corresponde determinada práctica: Carla porque poco responde al modelo hegemónico de madre, esposa y ama de casa y Celsito porque toma esos modelos siendo biológicamente hombre, y a la vez renuncia al papel biológico y sociocultural masculino que le corresponde.

Finalmente, se puede decir que se proyecta un rango axiológico que está delimitado por las identidades de género que, de un modo u otro, se desvían de la norma dominante. Lo anterior se presenta por un narrador en tercera persona lo suficientemente omnisciente como para saber cómo se sienten estas protagonistas con respecto a ese desvío.

---

<sup>84</sup> Para esta escritora brasileña, la escritura se transforma en un juego de máscaras que le permitió adoptar cualquier identidad, siempre a la defensa de la racionalidad y la sensibilidad femenina. Clarice se inscribe en la cultura brasileña de mediados del siglo pasado y responde tanto a un gesto discrepante, asumido y manifiesto que tiene su escritura, como al lugar a la vez reconocido e inquietante, que ocupa dentro del campo cultural. Funda así, una tradición en la escritura de mujeres: la de reconocer y valorar sus saberes y hacerlos pasar del espacio sutil de la oralidad al monumento de la escritura, desde la que llega y estremece el ambiente que conecta la realidad y la ficción.

<sup>85</sup> "Instalarse en un estrato, experimentar las posibilidades que nos ofrece, buscar en él un lugar favorable, los eventuales movimientos de desterritorialización, las posibles líneas de fuga, experimentarlas, asegurar aquí y allá conjunciones de flujo, intentar segmento por segmento continuos de intensidades, tener siempre un pequeño fragmento de una tierra nueva." DELEUZE, Gilles. Mil mesetas. Valencia: Pre-Textos, 1988, p. 166.

**Figura 13. Conversations- Francesca Woodman.**



Fuente: <http://sauer-thompson.com/conversations/archives/2014/01/francesca-woodm.html>

### 3.2 Tenemos cuerpo, voz y oído

“La mujer, el más ininteligible de los seres vivos.”

**Clarice Lispector**

La escritura de Lispector se ha caracterizado por manifestar una fuerza impersonal que recorre y complejiza la ficción para transformarla en un terreno de experimentación.

Esa relación entre la literatura y lo impersonal define la intensidad del presente y su evanescencia en un intenso sistema de intercambio, de atracción, en el que la ficción atrae y libera, recorriendo la periferia del ser. En ese sentido, predomina la tendencia de crear otro mundo, igual a este pero con seres distintos, donde el papel de la narradora brasileña es reiniciar cada vez la historia en un entramado atravesado por voces y cuerpos femeninos.

Clarice escribe y lanza la voz. Esa voz, como una lanza, se dirige al corazón de lo femenino, y narra enigmas para dar la voz de alerta. Ahí, en el susurro, estarán a la espera las palabras, sin ninguna prisa, resistiendo en silencio, para que se reviva lo que se demora y deslumbra. Eso es lo que potencia las otras voces de mujer que rememoran el hecho de que todo lo que se deja ir en el/lo otro y para el/lo otro en la escritura, crea un espacio de simbolización que es siempre huella, traza, resto del inaprehensible lenguaje de la ficción, un soplo de la inmensidad del antes y del más allá de la identidad.

Ahí, aquí, el discurso de Lispector en el nivel de la enunciación, es el desprendimiento subjetivo, que se mostrará como transfiguración en otro, una práctica de renuncia que se revela como potencia de identificación entre la narradora y lo narrado. De esa manera, se presenta una experiencia singular e irreductible para la narradora, en donde la voz es una dulce y suave trampa material, que atrae a sus complementarios mujeres y hombres que pierden como ella pierde, y dan como ella da, porque hay hombres que no reprimen su feminidad y mujeres que inscriben más o menos fuertemente su masculinidad. Los demás, aunque no acepten su cuerpo como un espacio donde caben dos, siguen siendo una corriente negativa que al descargarse se hace positiva y posibilita la llegada del/lo otro.

La palabra se hace cuerpo<sup>86</sup> y, de paso, se exterioriza en la voz, para acceder a un nuevo conocimiento en el constante retorno, en su ir y venir, en el que se pierde lo conocido y se reafirma la potencia impersonal que recorre distintos niveles y distintas posiciones subjetivas, a la vez que desencadena una

---

<sup>86</sup> “En cuerpos: las mujeres son cuerpos, y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación. Más cuerpo, por tanto, más escritura. Durante mucho tiempo, la mujer respondió con el cuerpo a las vejaciones, a la empresa familiar-conyugal de domesticación, a los reiterados intentos de castrarla. La que se mordió diez mil veces siete veces la lengua antes de no hablar, o murió a causa de ello, o conoce su lengua y su boca mejor que nadie. Ahora, yo-mujer haré estallar la Ley: de aquí en adelante, se trata de un estallido posible, e ineluctable; y que debe producirse de inmediato, en la lengua” CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p.58.

desintegración identitaria, una mutua copertenencia, una conexión esencial que se expresa en el reconocimiento que también la narradora entablará con el propio “grado de escritura”<sup>87</sup> del cuento<sup>88</sup>.

En este caso, se puede decir que ese grado de escritura es también la duración indefinida dentro de la ficción, donde se asienta la literatura de C. Lispector. Ésta introduce una apertura a una imagen de pensamiento que hace del silencio y la realidad sus armas para un pensar no-metódico, desde donde se producen relaciones de extrañamiento y exterioridad. Los sujetos del cuento en Lispector sufren una pérdida de atributos, y, a partir de allí, lo instintivo aparece como una dimensión central en sus exploraciones sobre la experiencia subjetiva y colectiva. El cuento que se está analizando es un texto que hace de la crisis de la persona, de su deshacerse, la ocasión del encuentro con lo inasignable e irreconocible.

En Lispector existe un juego común que remite a otro juego en el que la lengua es su arma para medir el abismo, el acercamiento de los extremos. Ahí se podría pensar en una constelación de ficciones, conjugada alrededor de la cuestión de la vida desnuda, que es, además, el pretexto por el que se monta su escritura. Por eso sus ficciones elaboran lenguajes y pretextos en tanto conglomerados de significantes que intervienen en la trama.

El pretexto siempre está presente, pero se re-actualiza en cada narración a través de figuras y espacios literarios que varían. La ficción conjura los restos que se encuentran en una red sumergida en la ambivalencia y la extrañeza, en la “dimensión siniestra de lo cotidiano”<sup>89</sup>, y, a la vez, exhibe la relación del saber y del aprendizaje en el que se inscribe una tensión debido a que se dificulta la renuncia al saber establecido, por lo que pretender un extrañamiento desde la narrativa, inevitablemente genera una conexión que se va distencionando, al tiempo que crea un llegar a la escritura como

momento privilegiado donde uno al fin habita, aunque sea por segundos, siempre interroga no sólo por el inicio desde dónde se ha partido, sino por esa trayectoria recorrida.

Llegar a la escritura no sencillamente como aquello que rasga una hoja o la pantalla de una computadora, sino aquello que raspa, que marca, instaura una huella que antes no estaba y que quizás no vuelva estar... Quizás el viento se la lleve, o la lluvia, pero en ese recorrido aquel que la lee se ha transformado en ese mismo acto.

---

<sup>87</sup> El grado de escritura se define en tanto “la escritura está [...] encargada de unir con un solo trazo la realidad de los actos y la idealidad de los fines”. BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura. México: S.XXI, 1989, p. 27.

<sup>88</sup> Es en este preciso momento cuando “escribir no deja de ser una forma de corporizar la nada de la creación, que carecería de armazón y de sustancia de no ser por el inmanente y a la vez sólido secreto: el misterio, el enigma que la sostiene y le insufla existencia” VALENZUELA, Luisa. Literatura y secreto. Madrid: ITEMS, 2002, p. 70.

<sup>89</sup> “la belleza no es nada/ sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces /de soportar, lo que sólo admiramos porque serenamente / desdeña destrozarnos.” RILKE, Rainer María. Las elegías a Duino [en línea]. Disponible en: [http://www.literatura.us/idiomas/rmr\\_duino.html](http://www.literatura.us/idiomas/rmr_duino.html)

La escritura... modo de decir/se, de llamar a esa dificultad que está al otro lado de algo que es necesario atravesar... hacer/se esa inscripción que a la vez extranjera, produce un lugar donde habitar... cada vez.

La llegada a la escritura metáfora carnal de tantas vicisitudes cotidianas donde el hambre puede ser tan real: la necesidad de los alimentos, la necesidad de los textos.<sup>90</sup>

En otra medida, la escritura de Lispector es un bordado sobre la ficción que pone en escena la materialidad de la palabra como lugar propio de los encuentros que asumen su posición en lo cotidiano. Por eso, lo cotidiano en Lispector se instala siempre en el lugar común, es decir, en las relaciones subjetivas o sociales más estables y establecidas. Pero no solamente porque se trae lo que viene de afuera para introducirse en la intimidad, alterándola y llevándola a lo onírico: soñar pone de relieve las anestesiadas relaciones que se establecen en la cotidianidad con lo otro. En este caso, el lector se sumerge en el reino nocturno de la mujer, misterioso, salvaje, por oposición al reino diurno que el hombre afianza bajo categorías políticas. Pero esta vez, se puede decir desde lo que desborda escrituralmente Lispector en sus cuentos que no sólo es la mujer la extrañeza dentro del universo social y literario, también el hombre en tanto sujeto creador entra en el entorno femenino como parte de lo que no se deja ver.

La mujer casi siempre se proyecta como una extensión del discurso del hombre. Pero ha llegado el momento en que ella le dé vuelta, lo haga suyo e invente una lengua para adentrarse en él y crear en sus gestos renuncias a la dominación propia de todo discurso, que significa finalmente estar alienado, o mejor dicho, estar "bajo la ley del otro"<sup>91</sup>, porque el discurso es una imposición en tanto que cada palabra tiene una historia de dominio que convierte la cultura en colonial. En esa dimensión, emerge un poder femenino de creación que busca "un asunto de sangre perdida y de lengua reencontrada"<sup>92</sup> para que al apoderarse de la sintaxis, los sentidos emerjan, a la vez que se desarrolla el pedido de reescritura, exigiendo la originalidad de la voz y de las palabras propias, lo que es homologable al deber social.

Entonces, lo que sucede es que una vez establecidos los roles, éstos funcionan con toda su potencialidad en el orden de la voz narrativa, en el lenguaje otro de la mujer que se apropia del sí ya existente y le da otra dirección. Lo que dicen y lo que callan los personajes de los cuentos de Lispector y el silencio que no tiene lugar en la escritura pero se mantiene inminente a la ficción, pone de relieve la indiscernibilidad de la que participan los personajes femeninos al atreverse a devenir otr@s, por eso es que su poder de identificación desconcierta en un movimiento diseminador que atraviesa y rompe todos los

<sup>90</sup> CIXOUS, H. La llegada a la escritura. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 75.

<sup>91</sup> CIXOUS, H; Derrida, Jacques. Lengua por venir / Langue à venir. Barcelona: Icaria Editorial, 2004, p 114.

<sup>92</sup> MICHAUD, Ginette. Derrida y Cixous: Between and beyond, o "Lo que a la letra aconteció" [en línea]. Disponible en: [http://www.academia.edu/7747292/Derrida\\_y\\_Cixous\\_between\\_and\\_beyond\\_o\\_Lo\\_que\\_a\\_la\\_letra\\_aconteci%C3%B3\\_Ginette\\_Michaud\\_](http://www.academia.edu/7747292/Derrida_y_Cixous_between_and_beyond_o_Lo_que_a_la_letra_aconteci%C3%B3_Ginette_Michaud_)

puntos de referencia identitaria, pues al fin, como en el poema “A una mujer” de Julio Cortázar, en apariencia no puede quedar nada, pero siempre se es un horizonte de papel en el origen del mundo. Y, se reitera,

¿Qué quiere decir esto? Nada, una taza de té.  
 No hay drama en el murmullo, y tú eres la silueta de papel  
 que las tijeras van salvando de lo informe: oh vanidad de creer  
 que se nace o se muere,  
 cuando lo único real es el hueco que queda en el papel,  
 el golem que nos sigue sollozando en sueños y en olvido.<sup>93</sup>

Desde el cuerpo femenino se puede narrar el mundo (véase en esta perspectiva la pintura de Corbet titulada “El origen del mundo”). Con su descubrimiento, el del cuerpo femenino, se articula la abundancia de significados que lo recorren pues ahí repercute la lengua. Por eso, la feminidad de la escritura pasa por el privilegio de la voz. Escritura y voz se trenzan y se intercambian, de tal modo que la continuidad y simultaneidad en la escritura se marcan por el ritmo de las frases, por el tono de la destinación, por los pliegues y silencios que se dimensionan en el texto.

Todo cabe dentro de la ficción y no hay mayor ficción que la realidad:

La ficción existe como ese otro lugar que altera el orden social, no importa que ficción (...) pero soy partidaria de lo que sólo existe en otra parte, y busco en la creencia de que la escritura tiene recursos indomables. De que la escritura es lo que está en relación con la no-relación, de que lo que la historia prohíbe, lo que lo real excluye o no admite, puede manifestarse: del otro y del deseo de conservarlo vivo. Por lo tanto de lo femenino vivo, de la diferencia.<sup>94</sup>

Se puede decir que la literatura como terreno de la revelación trascendente de la creación, al dar la palabra secreta a personajes femeninos, aparentemente banales, dimensiona un aporte que reubica lo femenino dentro de una extrañeza que traspasa la envoltura de los géneros. Ahí la mujer es la protagonista, capaz de mostrar el misterio puesto en la escena de su vida cotidiana.

Es así como la historia de “Plaza Mauá” representa una manera de estar en el mundo: en vez de la razón, se expone el puro ser femenino, en sintonía intuitiva y sensual, con el mundo. La dualidad razón-intuición se encarna en el símbolo de la sexualidad de Carla y Celsito, quienes transmiten en su convivencia la relación entre hombre-mujer, reflejando lo innegable del intercambio entre las dos partes como aquello de lo que no se puede escapar.

<sup>93</sup> CORTÁZAR, Julio. A una mujer [en línea]. Disponible en: <http://amediavoz.com/cortazar.htm>

<sup>94</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 62.

**Figura 14. Fluid- Radio- Francesca Woodman**



Fuente:  
[http://www.fluid-radio.co.uk/wp-content/uploads/2013/05/AR00359\\_10.jpg](http://www.fluid-radio.co.uk/wp-content/uploads/2013/05/AR00359_10.jpg)

[http://www.fluid-radio.co.uk/wp-](http://www.fluid-radio.co.uk/wp-content/uploads/2013/05/AR00359_10.jpg)

El otro como enajenación atemoriza, pero ese temor no se evidencia porque dicha enajenación está asociada de manera indisoluble a la moral que rige el centro social. De modo que se exige de cada individuo una completa racionalización de las situaciones de su entorno en las que entra en contacto constante con su opuesto, quien se convierte en un referente conductual. El individuo se inmiscuye en aquella interacción sin buscar nada en principio, únicamente con el propósito de cumplir con lo que se le ha encargado, que en este caso vendría a ser la tarea de asumir el papel masculino o femenino dentro de una naturalidad aparente. Así que aquella enajenación se plantea desde dos frentes: el primero que se mencionó, se delimita por la no evidencia del temor, porque no se lo representa socialmente como una amenaza; y el segundo frente sería la captación de la enajenación como algo fuera de ese orden que implica una relación a través del otro que cada uno reconoce en sí mismo.

Por esa razón en “Plaza Mauá” se somete a los personajes a esa marginalidad para abrir las puertas a la aparición del otro, con la intención de enfrentar el miedo, porque ya no existe temor al futuro ni a los otros, ni a perderse dentro de cada uno o de los demás. Se trata de “vivir sin el día de mañana, pero no sin ayer: porque todos los ayeres están aquí, los ayeres son las pulsaciones del ahora. Sin imágenes, pero no sin rostros interiores.”<sup>95</sup>

En esta medida se escribe un nuevo lenguaje que es la conexión de un pasado y un presente intermitente para los personajes, donde la marginalidad simboliza el deseo por el cambio, al menos momentáneo, y además es una herramienta necesaria para poder explicarse a sí mismos.

Aunque la palabra de la mujer comparte el mismo lenguaje, procura ser la voz de aquellos(as) que tienen miedo de pronunciarse porque al hacerlo pueden conseguir que lo que pronuncian, en tanto herramienta de lenguaje que conforma el andamiaje del sistema falocéntrico, los aplaste dentro del imperio de lo propio, por lo que es urgente que se dimensione un no tener lugar, pues se asimilaría su permanente desplazamiento.

Así, narrar dentro de un espacio y un tiempo determinados, hacen de la escritura el sendero de las aperturas creadoras del significado, en la exigencia de otra relación con el lenguaje, con la voz, con las palabras que señalan la experiencia de la libertad en la acogida de su inscripción. La libertad adquirida en la escritura y en la narración, brinda una pauta de proyección en la ficción que se crea a partir de su reconstitución, revalorando las dualidades y binarismos marcados en la pregunta por el género.

Esa revolución escritural en el texto propone romper la perspectiva de escritura como un círculo, y crea líneas de fuga en las que habitan verdades que forman los horizontes de la creación ficcional. El “yo” narrativo encuentra un punto de escape en el cuerpo de la escritura, pues es de esta manera como ese “yo” no es uno sino múltiples otros que hablan, miran y oyen a través suyo.

---

<sup>95</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 122.

En ese trasegar por las páginas de los cuentos de Lispector, se hace preciso recordarse desde adentro en tanto lector, lo que supone una inscripción en el otro a través de los significantes corporalizados que son las mismas palabras. La lengua se somete a una transformación por la inscripción en el otro, la escritura la vuelve cuerpo y, de ese modo, habla polisémicamente.

La polisemia del texto lispectoriano no se debe a la polisemia de la lengua, sino a lo profundamente polisémico que es el otro, es decir, al transformar la lengua en escritura, ésta queda sometida a las diversas inscripciones del tejido subjetivo en general. En el intercambio entre lector y escritor se conectan dos lenguajes que crean desde un tema compartido imágenes diversas que en la práctica textual suponen un exilio, la salida de lo propio. Este transporte de la palabra fuera del significado heredado le confiere al significante el desbordamiento de sus contornos dentro del cuento, la palabra vive la experiencia del otro en el momento mismo en que se une con otra palabra que es su nuevo imprevisible significado, su otro. Ahí el significante en asociación metafórica franquea las fronteras de lo propio y se vuelve errante, transportado fuera de sí. En cada cuento escrito por Clarice, el otro es quien consigue que un significante metafóricamente se muera de amor por otro hasta el punto de renegar de su origen, de su lengua, para adquirir nuevas usanzas y nuevos sentidos en la ficción.

Lo anterior, por ejemplo, se puede evidenciar en el manejo del tiempo en el cuento que se analiza, pues aquel es proyectado como la sucesión de los estados de las cosas finitas, creadas y mutables, que en el transcurso de la realización del ser ficcional de los personajes y de la pérdida de éstos, alcanzan nuevas configuraciones de su futuro y, tras el momento de su posesión, vuelven a rebasarlas, dejándolas atrás en el pasado. El tiempo de la existencia de los personajes está limitado a través de sus diversas y cambiantes formas, en tanto les permite acceder a la verdadera realidad del mundo narrativo en el que se desenvuelven para dar a entender que la palabra en su devenir es siempre un cuerpo, un tacto, que no se limita, y se destaca, y deviene y se escribe entre horizontes, y por ello es susceptible de estar fuera de lugar, dislocada de sí misma, con lugar y tiempo propios pero con la realidad de la otredad que nombra de nuevo las cosas.

### 3.3 La experiencia de lo otro

“Escribir es, por tanto, mostrarse, hacerse ver, hacer aparecer el propio rostro ante el otro.”

**M. Foucault**

Toda narración pone de manifiesto un acontecimiento educativo que es experiencia y encuentro con algo otro, con algún otro, entre varios otros. Sin más, lo que plantea Lispector desde su cuento “Plaza Mauá”, permite pensar

que la voz de uno mismo es una traducción de lo que uno identifica como propio en el lenguaje de la otredad.

Así sencillamente el otro se presenta como experiencia, como posibilidad de educación, que genera la posibilidad del encuentro entre el mí mismo con aquello que está por fuera y que parte del sujeto. Eso implica su liberación ya que dejaría de esperar que el otro fuera algo concreto y se lo dimensionaría como lo que transforma. Ese otro viene hacia uno y hace salir hacia él.

Tal vez no se trate tanto de nombrar al otro, de tratar de conocerlo, de tratar de identificarlo, o de representarlo, y de decidir después que es lo que tendríamos que hacer con él, como de pensar y pensar-nos en el devenir siempre imprevisible de nuestras relaciones singulares con el otro<sup>96</sup>.

La apertura hacia el otro desde la lectura (y la literatura) es la dimensión de los entre-lugares que ya no (re)presentan con tanta claridad ni el centro ni su supuesta periferia. Esto significa que se abre creativamente el espacio del otro, y se pluralizan las invenciones de uno mismo. Y el otro vuelve y devuelve la alteridad, lo propio ser otro; es el devenir otro y sin embargo

este devenir otro no es el retorno de lo Uno que vuelve, sino diferencias de diferencias, divergencias transitorias, siempre más y menos a la vez, pero nunca igual. No es cuestión de limitar ese devenir, ordenarlo a lo mismo y hacerlo semejante<sup>97</sup>.

La escritura y la lectura desde el cuento “Plaza Mauá” aparecen como poiesis, es decir, como un tiempo de creatividad y de creación que no puede ni quiere orientarse hacia lo mismo, hacia lo uno, sino hacia lo plural que permita crear una pedagogía de los encuentros. Una pedagogía de lo que acontece, que provoque el pensamiento, retire del espacio y del tiempo todo saber hegemónico y posibilite la multiplicación de todas las palabras, la pluralidad de los mundos posibles.

Es ahí donde el porvenir de la palabra o la palabra del porvenir, son una experiencia que tiene lugar como lo que se abre al mundo, a la vez que es expresión de vida, expresión poetizante de las pasiones, de las sensaciones, de otras voces, de otros lenguajes.

Por eso es que el otro se registra en el cuerpo y a través de él los acontecimientos de la existencia que, como anclaje en el mundo, hacen de la propia vida una obra de arte. Desde Lispector se busca una poética de la

---

<sup>96</sup> LARROSA, Jorge. Palabras para una educación otra. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/15053/1489>

<sup>97</sup> GABILONDO, Ángel. La vuelta del Otro: Diferencia, identidad, alteridad. Madrid: Trotta, 2001, p.163.

diferencia que insinúa una voz diferente como apuesta ética que implica la disposición al encuentro con el otro, el otro como una posibilidad, como un horizonte, el otro se implica en el mundo, afecta, se presenta como un devenir, es por la mirada del otro como se experimenta lo que se ve, el otro es una posibilidad de modificación del mí mismo en estado de apertura vivencial.

Una puesta en escena de lo anterior en el espacio pedagógico, sólo puede ser posible en una interrelación de co-presencia, de simultaneidad, que supone la conexión lectora y/o ficcional de existencias, que se implican recíprocamente en los horizontes comunes de lo literario para conformar lo que de narrativo y textual tiene la vida.

**Figura 15. Francesca In Her Studio, 05, 1976**



Fuente: [http://photoweenie.com/wp-content/uploads/2013/02/Douglas\\_Prince\\_01\\_310x154.jpg](http://photoweenie.com/wp-content/uploads/2013/02/Douglas_Prince_01_310x154.jpg)

## 4. EL MENSAJE

### 4.1 El asombro: un asunto del encuentro

Un relámpago, después la noche. Fugitiva belleza  
 cuya mirada me ha hecho súbitamente renacer  
 ¿es que no te voy a volver a ver más en la  
 eternidad?  
 Tal vez te veré lejos de aquí, o más tarde, quizás  
 nunca más.  
 Pues ignoro donde tú huyes y tú no sabes a dónde  
 yo voy.  
 Oh tú, a quien habría amado, oh tú, que lo supiste  
**Charles Baudelaire**

El cuento titulado “El mensaje” pertenece a un heterodoxo libro que Clarice publica en 1964 bajo el título de “La Legión Extranjera”, manifestándose en éste la intención de quebrantar lo convencionalmente estipulado en un juego de otredades y relaciones entre géneros. Refiriéndose al libro, Miguel Cossío, su prologuista, escribe: “En esta poco convencional agrupación, se podría encontrar una intención transgresora, implícita en muchos de los textos de una u otra sección del libro (...)”<sup>98</sup>.

En el inicio de la narración se dimensiona el asombro: Las mejillas del muchacho, protagonista del cuento, se ruborizan y el asunto del encuentro, generado a partir de la angustia, se acelera en una carrera contra la sorpresa en tanto es la muchacha, el otro personaje de la historia, la que produce un “encantamiento corporal” sobre el muchacho, aunque precisamente por lo que ella es no se pensaba capaz de platicar sobre un asunto cualquiera con él, y menos aún de proyectar en éste un sentir personal que, por muy importante que fuera, no dejaba de habitar en un cuerpo masculino escéptico, y mejor o peor para el muchacho, un sentir ligado de emociones y razonamientos que en un principio son semejantes a los de la muchacha.

Cabe entonces la posibilidad de esta relación como un gesto de reconocimiento con el otro donde la interrelación, que a pesar de parecer un asunto de rivalidad, es una especie de sinrazón que se manifiesta justo cuando para él, ella irrumpe en su universo hermético que no es más que en un “agasajarse el uno al otro, por turno, empleando un gasto que excede todos los límites y toda medida de razón”<sup>99</sup>.

El aproximarse del chico a la edad adulta transita un camino donde la coincidencia, como treta del lenguaje, implica un atragantarse de felicidad en los límites de la angustia. Lo anterior se presenta como una concesión que, no

<sup>98</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 22.

<sup>99</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 98.

**Figura 16. Spirit Of Ewe- Sarah Lucas**



Fuente: <http://bellaandmadeline.blogspot.com/2011/10/sarah-lucas-nzu-spirit-of-ewe.html>

habiendo otra mujer excepto su madre de quien recibe un beso desde su corazón de mujer, esta vez sentía a otra que también era capaz de ofrecer.

Los silencios también entran en juego pues se aniquilan ciertas palabras. Es por eso que en el cuento éstas jamás son pronunciadas entre ambos personajes, ya que el lenguaje, en cuanto expresión, es tomado como un engaño social producto de la vergüenza que siente el muchacho. Las aflicciones como parte de la condición humana universal, devienen en tristezas, desapegos y profundas soledades. En este cuento esas aflicciones tienen el poder de armonizar el sufrimiento, dimensionando una especie de igualdad emocional donde los dos personajes se afligen en tanto son susceptibles de lo real.

El muchacho nota cómo la chica puede sentir la angustia, pues la autora pone al personaje femenino en un espacio de sensibilidad, sin obviar que el muchacho, mientras la admiración le seca la boca, se reconoce a través de esa marca identitaria que se proyecta en la muchacha. Valga afirmar que ahí el asombro aparece como un extrañamiento del mundo

donde el ser femenino y el ser masculino se codean, se intercambian, se acarician, se respetan, siendo bastante incapaces de desarrollar un discurso sobre la descripción exacta de esas diferencias, que, no obstante viven en el mundo en el cual -si masculino y femenino se llevan bien- se debe a la existencia de lo femenino y masculino en ambos. Evidentemente existen puntos de conjunción, de identificación.<sup>100</sup>

La igualdad de condiciones emocionales prima en los dos personajes ya que ambos son capaces de sentir por igual. El muchacho se identifica con la muchacha y la convierte en su contraparte aprovechando la confianza que se genera por la angustia que los rodea. Eso confiere un carácter de género intercambiable entre los dos, pues si ella puede ser un hombre ¿por qué él no puede ser una mujer? La identificación no es tan plena, está delineada por una diferencia determinada como crisis y amenaza donde se ausenta la aceptación pero existen semejanzas como anclaje identitario.

En medio de la angustia, ¿qué implica el nacimiento de una nueva relación de género, de un nuevo sexo?, ¿acaso un desplazamiento donde no existe la diferencia en términos de desigualdad social y dominación de uno sobre otro? El confeso rechazo de los personajes por la armonía basada en las relaciones de similitud y su gusto por la construcción identitaria a partir de los malentendidos, refuerzan su condición de extranjería. Siempre son necesarias aclaratorias acerca de ellos mismos, puesto que buena parte de las confusiones en torno a su identidad son causadas por inestabilidades constantes entre su discurso, su apariencia y su conducta. Esto, además de provocar un desconcierto generalizado, devela el posicionamiento de la autora frente a los discursos homogenizadores.

---

<sup>100</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 171.

El lenguaje hablado entre los personajes es la *mentira* como forma oficial del discurso público que se mezcla con la palabra *angustia* para introducirse en el juego de la apropiación convencional entre la anomalía y la posibilidad subjetiva. Así el lenguaje, como dimensión discursiva, aparece en el cuento como la verdad que se pone en escena en medio del descubrimiento y la desapropiación que es el punto de crisis de la relación.

Ambos personajes se descubren. Ella exige la verdad por cruda que ésta sea, por eso su economía femenina se hiere desde lo profundo y crea una especie de abandono y de marginalidad. El muchacho desea una mujer híbrida (mujer-hombre), mientras impera en él la insoportable condición del reconocimiento mutuo, que se proyecta en relación a una feminidad se relegaba, esto es un no-mujer en los márgenes de la cultura.

Luchamos juntos, sí, pero quién: un hombre, y junto a él, alguien: una mujer siempre en su paréntesis, siempre rechazada o anulada en calidad de mujer, tolerada en calidad de no-mujer. ¡<<aceptada>>! –y no sois conscientes de ello-, a condición de que se anule, que haga de hombre, que hable como un hombre y piense como tal.<sup>101</sup>

## 4.2 La angustia fraguó una relación

Yo sabía que somos aquello que ha de suceder.  
Clarice Lispector

La angustia fraguó una relación entre los personajes en la que “al mismo tiempo que él la halagaba, la ofendía un poco: era como si él se sorprendiese de que ella fuera capaz, precisamente por no juzgarla capaz”<sup>102</sup>. La admiración y la comprensión dudosa por parte del joven hacia la muchacha, su rival, generan en el caso de él, que éste sutilmente perpetúe el poder y la hegemonía, y en el caso de ella, que ésta se dirija ciegamente, en un pacto a sangre fría, por un asunto siniestro.

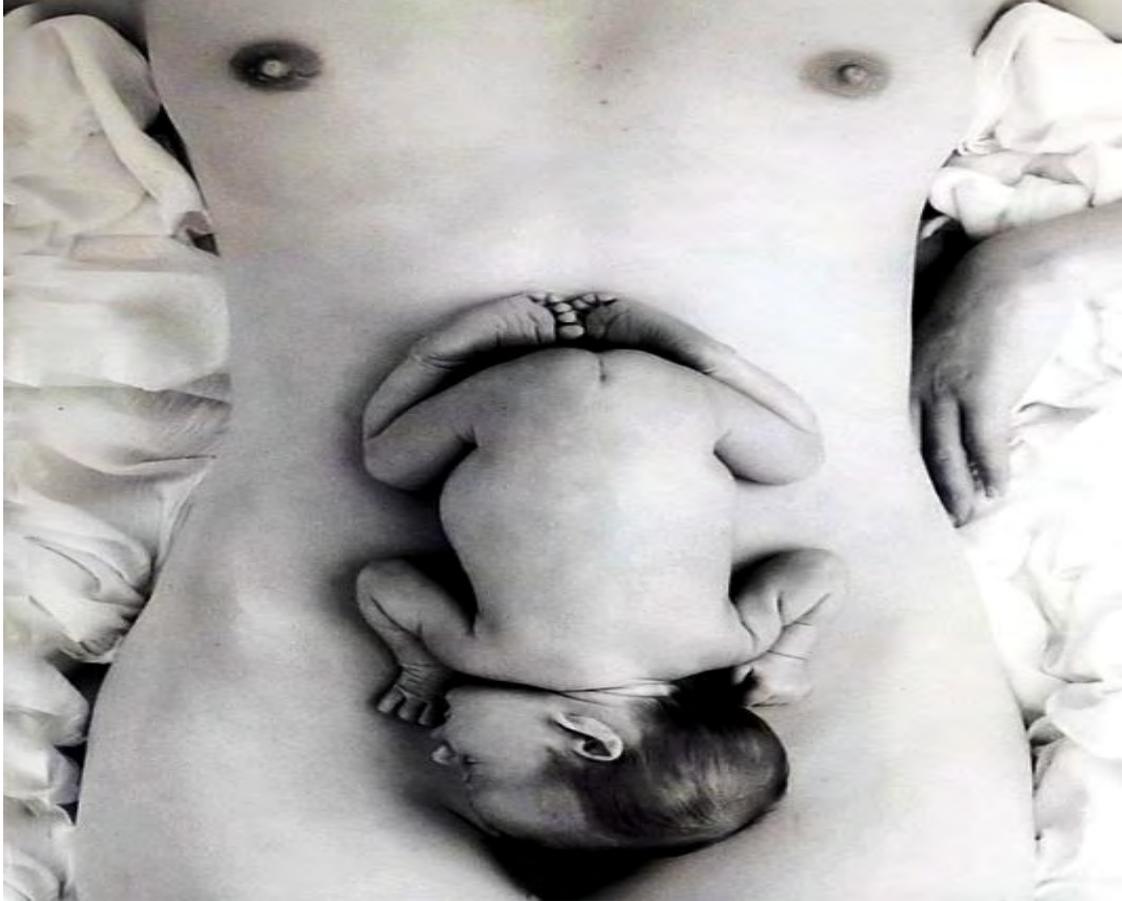
“A pesar de que la hostilidad entre ambos se volvía gradualmente más intensa, como manos que están cerca y no se dan, ellos no podían impedir el buscarse”<sup>103</sup>. En medio de la diferencia está el encuentro, ya que lo fundamental será reconocerse entre sí en tanto lo anterior es una forma de vitalidad recíproca que aun a pesar de las diferencias, delimitan el sentido de la otredad. En medio del contexto de transición que ofrece el cuento se proyecta

<sup>101</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 30.

<sup>102</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 232.

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p. 233.

**Figura 17. Política femenile Italia: Festa della mamma- Birgit Jürgenssen**



Fuente: [http://politicafemminile-italia.blogspot.com/2013\\_05\\_01\\_archive.html](http://politicafemminile-italia.blogspot.com/2013_05_01_archive.html)

un desplazamiento, ya que no sólo los personajes se están movilizandoo del colegio a sus casas, sino que es el último día de clases, y, de alguna manera, se están desplazando hacia lo que será el resto de sus vidas.

El trasegar narrativo es de transgresiones de lo socialmente establecido como masculino y femenino hacia el acontecimiento del otro como mundo; es, además, un tanteo, en los frágiles andamios del lenguaje y de los afectos, para buscar un terreno común que les permita a los muchachos trascender lo ya establecido, y ubicarse en la creatividad:

Como si fuesen homosexuales de sexo opuesto, imposibilitados de unir las dos desgracias en una sola. Solamente estaban de acuerdo en el único punto que los unía: el error que había en el mundo y la tácita certeza de que, si no lo salvaban, serían unos traidores<sup>104</sup>.

Ese trajinar, sin embargo, en los muchachos es el viaje a la vieja casa cautivante, inevitable, omnipresente, que marca el regreso a los linderos claramente establecidos por la sociedad para los géneros. Así, la búsqueda se convierte en sencilla adaptación a lo prescrito y la tensión se desvanece, aunque al final Clarice apunte a la inevitable dependencia y fragilidad de lo masculino.

En cuanto al amor, los personajes no se amaban, era evidente, tan sólo se manifiesta una complicidad por ser ellos mismos en medio de la necesidad identitaria. Ambos parecen habitar su diferencia sentimental, que es una apertura, una ampliación de los límites impuestos. Es decir, lo anterior permite un ensanche de las personalidades, que supone una actitud activa y dinámica mediante un intercambio entre el sujeto(s) y lo otro. En esa medida, Lispector pone de manifiesto que la aceptación de lo no-propio, de lo no-mismo, viene a ser la característica clave de la escritura femenina. En el cuento se hace evidente que el muchacho (hombre) parece más amenazado que la muchacha (mujer) por lo no-propio. Así en Lispector se reconecta el imaginario femenino con lo masculino y lo cotidiano. Se despliegan cuerpos y voces que reapropian en el lenguaje la creatividad de lo simbólico que los separa. Pero eso que separa no es sino el camino de maduración, un lugar identitario real

que prolonga la extensión, la duración, la vida de la vida, más allá de sus propios límites, que hace brotar la vida de la vida real, espiritual, materialmente, en profundidad como brota el cuerpo interior de la vida, cuando su fertilidad está abundantemente bañada por ríos de pensamiento, hasta alcanzar esta su propia profundidad.<sup>105</sup>

De esa manera en el cuento, el lenguaje reconoce al otro, a los mismos personajes, porque ya no se trata de ir hacia dentro sino de expulsarse, cuerpo vaciado, el extranjero es acogido, la escritura se ahueca para la hospitalidad

<sup>104</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 236.

<sup>105</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 131.

del visitante. Posiblemente esta llamada ética, este enflaquecimiento del habla del sujeto, es la desnudez y rotura, las palabras como cantos de piedras, el acontecimiento como ficción de lo real. Pues

a una y otra mano, allí  
 donde me crecían las estrellas, lejos  
 de todos los cielos, cerca  
 de todos los cielos:  
 ¡Cómo  
 se vela allí! ¡Cómo  
 se nos abre  
 el mundo a través  
 de nosotros!  
 Tú estás  
 donde tu ojo está,  
 estás  
 arriba, estás  
 abajo, yo  
 encuentro salida.  
 Oh ese centro errante, vacío,  
 hospitalario. Separados,  
 te caigo en suerte, me  
 caes en suerte, uno del otro  
 caído, vemos  
 a través:  
 Lo  
 Mismo  
 nos ha  
 perdido,  
 lo  
 Mismo  
 nos ha  
 olvidado, lo  
 Mismo  
 nos ha-<sup>106</sup>

El cuerpo se estremece como resultado de un despojamiento que hace de las palabras elementos externos y aristosos: el yo se ha separado del lenguaje, el yo se ha separado del ojo, se toca el velo del tú. En Lispector, desde este cuento, toda apertura al otro es un salirse del sujeto, que implica usar el lenguaje a través de una falta de certeza que se muestra en lo cotidiano como una existencia desanudada en tanto que son las palabras del otro que nombran lo que existe, (el fluido del yo, la inclinación del otro), en un cuerpo completo, pulmonar, escritural, que proyecta un devenir discursivo.

---

<sup>106</sup> CELAN, Paul. Obras completas. Madrid: Trotta, 2000, p. 158.

**Figura 18. Au Naturel- Sarah Lucas**



Fuente: <http://www.afterall.org/books/one.work/sarah.lucas.au.naturel>

En otro plano de análisis, Clair Wills al referirse a la poesía femenina como transición del discurso privado al público, plantea dos áreas que pueden dialogar como un intento por parte de las escritoras por presentar en el ámbito oficial la cotidianidad y sus preocupaciones que aguardan en las sombras “así pues, la poesía feminista cuestiona el canon literario dominante al inscribir una relación diferente con la historia personal, el cuerpo, la historia de la exclusión de las mujeres”<sup>107</sup>. En ese sentido, la escritura de Lispector revela un tipo de poesía que brilla con luz propia en el momento en que se dimensiona la condición de mujer, pues en medio del canon literario se transgrede el discurso. Lo anterior genera una extrañeza conceptual, obviamente, por la profundidad y la osadía de esta búsqueda constante de la esencia, pero también un desconcierto lingüístico, como si las palabras y las frases se articularan a su libre arbitrio, ajenas a las leyes comunes pero fieles con extremo rigor a su propia lógica. Así surgen textos-ovillo, con sus palabras revueltas, llenas de intersticios –entrelíneas– de aire, como los que se forman en una madeja, fácil de deshacer si se tira del extremo adecuado, imposible si se toma el hilo errado.

En “El mensaje” la narradora de la mano de Clarice, genera una suerte de denuncia en la que la ironía, a través de la juventud, permite saber del orgullo vacío y superfluo de saberse expertos. Ahí, entre los personajes, la palabra que no causa desdicha, se relaciona con otras tantas, pero sólo una matiza el devenir de las otras: *mensaje*. La mutabilidad es la diferencia que abraza de una forma que no se comprende la primera vez. Los jóvenes son jóvenes, la mentira absorbe en una nebulosa social que tampoco deja ver más allá del destino reglamentado: Surgen los impostores. En el caso de los personajes, el muchacho no soporta el peso de identificarse con la muchacha, y mutuamente se preparan para el destino que les espera.

En el cuento los muchachos se preparan para un culmen de angustia con la madurez de una gota de agua que, aunque débil, está destinada a arrojarse con ímpetu al suelo. Así se provoca un acontecimiento que no pasa de ser simple (como si sólo estuviese ahí sin repercutir luego), antes al contrario, se para de frente para mirar a los ojos y espera el momento de exponerse ante un llamado que posibilita un más allá del tiempo de la juventud que se ubica en una casa vieja como símbolo de la costumbre, del imaginario social.

Por eso este cuento marea, por eso alucina, porque ofrece dos perspectivas al mismo tiempo: de cerca, la fragmentación, y de lejos, la continuidad. Se presenta una exploración y sedimentación de los roles de autora en relación a los personajes, abriendo sus voces entre sí, perdiéndolas hasta el contacto, desnudos. Mediante estos cercos al lenguaje, exploración y movimiento del objeto que se contempla y ante el que el lector se sitúa, la autora, los personajes, se echan hacia atrás, y en este ir hacia atrás, la palabra, la identidad, adquiere su materia y borde, despojamiento de sí, convertidos en cosas, concretos, duros, porque nunca hubo separación entre el sujeto y el

---

<sup>107</sup> WILLS, Clair. A escandalizar en público: Carnaval, histeria y textos de mujeres. En: HIRSCHKOP, Ken y SHEPERD, David (Editores). Bajtin y la teoría de las culturas. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, Serie Traducciones IV, 2012, p. 159.

objeto, entre el hombre y el lenguaje, se habita el mismo lugar, se participa de la misma exposición, del mismo desgaste, los personajes sobre el mundo, no esenciales sino materiales, y esto que deshumaniza es justamente lo que hará comprender y amar, directos, sagrados, porque la humanidad es la individualización, la separación del hombre de los otros hombres, la imposibilidad de la entrega. La despersonalización del sujeto, la formación de la cosa, neutralidad de la palabra, tiene como fin en Lispector no la negación de la vida sino justamente su obtención, un instante de plenitud y revelación, porque la vida es antigua, seca, y en la abstracción, despersonalización de las formas, palabra sin palabra, se halla intensidad, sensación directa, sin intermediarios, pues mientras la subjetividad es sustitutiva y justificadora, la abstracción es la escucha, tiempo que fluye, agua viva, un mensaje de sensaciones.

En cuanto a la narradora, ésta se encarga de ponernos al tanto de los hechos. La palabra empieza a necesitarla, y un séptimo sentido que aún es misterioso, mantiene viva a la muchacha para ligarla a una oscura promesa, que en una suerte de extraña actitud, pareciera sentir inexplicablemente el devenir de lo que le espera.

El intento de la narradora no es traducir al lenguaje una experiencia, sino escribir con el mismo gesto, con el mismo aliento de lo que se quiere expresar. No hay traducción, hay vida circulando en ondas, como agua y como música. Así es la voz que habla en el cuento, que entona una melodía de tiempo inscrita en el silencio como en una dura pared de granito. Una voz que late con el compás de un corazón. Una voz que, como onda, se expande por un espacio callado, donde, de tiempo en tiempo, logra concretarse en palabra, en partícula que no tardará nuevamente en disolverse en un ámbito inmenso y mudo.

Clarice Lispector propone escribir como quien pesca en lo desconocido y se arriesga en este juego, en esta tarea. Y si, por suerte, llega a capturar la entrelínea, lo que aún no es palabra, el mismo anzuelo -la palabra- podría ser absorbido por ese espacio vacío, por esa marea energética en la que se sumergen los nombres, por ese caos germinativo donde todo es suceso sin palabras.

Una palabra que sirve para pescar la palabra en la región de las no-palabras, en la marea innombrable. Un pensamiento que es, al mismo tiempo, cosa pensada y pensador. Una voz que habla por las teclas de una máquina de escribir, de un piano, que escribe como quien compone. Una palabra que tira de otra, y esta otra de otra, en la borrachera de una danza interminable. Un alentar en la oscuridad, en la placenta. Un corazón, cuyos latidos hacen circular la sangre. Y el cuento que se analiza es justamente esto: personajes que emergen y se disuelven en el encuentro que recorre las palabras, y perfora los muros de carne que aíslan y aúllan con voz propia el mensaje de la vida.

### 4.3 Una gran casa enraizada

"Además de contar los hechos también adivino y lo que adivino aquí escribo, escribana que soy por fatalidad. Yo adivino la realidad."  
**Clarice Lispector. La vía crucis del cuerpo.**

En relación a la casa, como espacio relacional y foco narrativo, ésta se determina como enraizada y enorme, susceptible al desmoronamiento, sólo que genera temor y pocos tienen la osadía de destruirla, pues se necesitan muchos martillos y herramientas fuertes para un "fuera abajo". Por eso, los jóvenes se muestran inquietos y repletos de preguntas, ante la memorable construcción que se transforma en una mansión inalcanzable, lejana al recuerdo más inocente de la infancia. Clarice des-vela, abre las ventanas

Evocando en la ventana todos los presentes mágicamente reservados para nuestro goce que contiene todo lo que puede ocurrir desde el momento de abrirla, entrar, salir, empezar, esperar, contemplar. Todo cuanto una ventana nos permite, nos propone, nos promete.<sup>108</sup>

Pequeños jóvenes vieron con ojos bien abiertos la angustia, como si se hubiese materializado, al lado del asombro, en la casa siniestramente calmada. En relación a la casa se dimensiona un arma de doble filo: por un lado ésta propicia tranquilidad y bienestar, por otro, genera angustia detrás del velo. Es así que, desde la máscara de la calma, los personajes son la apertura de la casa. En ella se conservan recuerdos disfrazados por silencios y afilados por las palabras. Pero ¿y si un ruido fuerte arremetiera? Ese sonido, con la fuerza clariceana, se desprendería como melodía por el mundo y, más aún, si muchos se unieran para conformar una sola voz, la vieja edificación temblaría. Es más si los personajes tuvieran el valor de "hablar", entonces esa construcción de pánico y horror terminaría mostrándose como es, sin ayuda de aquellos que se empeñan en vestirla con decoro, destronando esa otra imagen que en (lo) otro(s) se oculta.

El terror y la fascinación son la otra cara del silencio. Así se puede pensar en un terror por parte de la muchacha y en una fascinación oculta por parte del muchacho. Lo anterior crea una suerte de artimaña perversa que atrapa a este par de "ingenuos", pues lo que viven es una realidad antes de ser descubierta. En esa medida, como ya se ha dicho, la casa simboliza poder e imposibilidad de desprenderse del pasado para reconstituir un mundo nuevo pues: "Cada historia, cada mito dice: <<no hay sitio para tu destino en nuestros asuntos de Estado>>"<sup>109</sup>.

<sup>108</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 141.

<sup>109</sup> Ibíd., p.19.

**Figura 19. Lion Heart- Sarah Lucas**



Fuente: <http://www.parkettart.com/editions/45-edition-lucas.html>

La casa que no tiene ojos, tiene la fuerza de un ciego, y como si eso no bastara para desarrollar ciertas habilidades siniestras que extravían en un no ver que ve, ésta se convierte en un horizonte temporal. Así los muchachos que no quieren ser hijos del pasado quieren lanzarse abismalmente al futuro, pero ¿y si no comprendían el pasado, qué podrían pedir? En principio su búsqueda no era más sino el efecto de lo que mal encontraron y, sin darse cuenta, era otro destino el que pedían, el duro deber de asumir lo por venir no era alcanzable para ellos, o quizá, el deber de seguir la ruta del poder represor no era libertad<sup>110</sup> ni convencimiento, pues algo más poderoso les latía en el pecho, una verdad sin medidas que devine en metáfora de la reconstrucción y apertura de una nueva subjetividad. ¿Acaso la infelicidad de ambos era tan grande que necesitaban hacer parte de un juego de poderes para sentir la comodidad de quien se arroja a un destino que no les exige fuerza y valentía? La infancia ingrata de la muchacha es su desdicha presente, mientras el muchacho se adormece sin resistencia como si una melodía siniestramente familiar lo arrullara.

El muchacho se silencia por la ausencia de palabras, pero a pesar de eso, éstas, sin ser ya rechazadas, son un temor anhelado, y ahora más que nunca, son una disposición de apertura y pertenencia de los otros, donde un espacio de fuerza está enunciado en la invitación a caminar dentro de sus propias barreras (impuestas y especulares) vivenciales a través de la metaforización del lenguaje por sí mismo. Así se da un quiebre que insta a que los personajes tomen las “armas” para crear una representación del sitio de la no-dominación.

En ese sentido, la casa es inalcanzable y la búsqueda de expresión es vista como un trabajo difícil y amargo para los personajes, debido a la ausencia de palabras, y su estadía en un nuevo y peligroso lugar, al lado de una cantidad de descubrimientos insospechados, poco a poco los aleja y los salva de la peligrosa verdad. Dicha salvación, en tanto tomar el riesgo y apartarse de vivir en un estado de sometimiento y pasividad, inventa un futuro: el de la escritura. Quizá una suerte de escritura que supera el plano de la imaginación y es una esperanza definitiva que se aleja de toda imposición. Así la escritura como lugar rompe con las jerarquías y genera revolución. Todo esto en el cuento es la expresión del alma oculta e indecible para el lenguaje común que a la vez se torna hermética sin dar apertura a cualquier declaración de lo que se crea como luz.

Los muchachos, reducidos por la enorme casa, comprenden que todo lo que hicieron antes del acontecimiento hizo parte de un juego juvenil mientras “daban” el *mensaje*. El camino de sinuosos peligros es la ruta hacia la perdición, esa que ellos habían buscado sin darse cuenta y que atraían en sus llamados de culpables ingenuos, pues ya estaban sentenciados por un artificio en el que la libertad no podía gritar a todo pulmón y los esperaba rendidos.

---

<sup>110</sup> La libertad en el cuento se puede relacionar con el poder concebido por Michel Foucault, donde él señala que el poder pertenece al mundo y es el resultado de las luchas individuales en contra de los límites dados.

Quien narra interroga la situación, entre conciencias, en un proceso fundamental de desdoblamiento. En esa estructura, los personajes en el espacio entre ficción y lenguaje, renuncian a toda referencia que no sea autorreferencia, en el mundo de los simulacros, el discurso toma la apariencia de un fantasma, como imagen de otro discurso. Entre máscaras se de-vela el juego del sentido que remite al lector a la experiencia de la literatura. Y el cuento y su escritura se presentan como un flujo de intensidades y fuerzas internas a través del sujeto narrador, quien, también experimenta y ejercita su deseo de alcanzar su legitimidad en un constante hacerse y deshacerse en la escritura.

En ese sentido es cuando, en voz de quien narra, los dos jóvenes se rinden, como si sólo hubieran jugado a dar el mensaje, pues para transmitirlo hay que tener coraje, decisión, firmeza, pues “la verdad” pesa y si se tiene el valor de enfrentarla, moviliza una serie de desafíos casi insondables. Los jóvenes inexpertos al ver lo que hay detrás del velo, se pierden e inexorablemente se arrojan de golpe a los otros, como resultado de un juego de esclavitud y conformismo.

La muchacha adolorida gruñe como si en el fondo una parte de su ser jamás hubiese estado de acuerdo con lo que pasó y, desde las profundidades, replica, llora, se abisma. De repente y con violencia, la muchacha vuelve su rostro: furiosa, entre sollozos, disimula el sentimiento de decepción, y tose como quien quiere disimular un enorme afecto, una especie de pretexto sin fin. Mientras ella llora, el hombre vuelve a su rol: critica la sensibilidad de la muchacha. Y así ambos se forjan en el dispositivo de la sexualidad como

la identificación de la sociedad con una escena en la que los papeles están asignados de tal modo que los amantes siempre están atrapados por las marionetas con las que se supone que se confunden.<sup>111</sup>

Ante esto el joven se pronuncia como si ya estuviera perdido, y aunque de hecho ya lo estaba, sus palabras desvestidas sin decoro, se exponen con hostilidad, como si el rudo trato hacia la muchacha le diera estabilidad espiritual. En esa dimensión los dos extraviados ceden ante lo que les es asignado en plena dinámica de posiciones. Así cuando la muchacha llora el hombrecillo vuelve a la superficie, y como siempre antes que la muchacha, se apresura a tomar el rol, y ella se angustia en el trance de lo que era y lo que será. El muchacho sabe que ella es frágil, y que aún no está en la superficie, por eso se desliga. Incluso eso se pone en evidencia cuando éste regresa a la casa y se encuentra con que hay un letrero en ella que dice: <<se alquila>>. El muchacho cegado ve en eso un beneficio mas no una amenaza, ya que él es parte de los otros, del mundo, y la casa, antaño de fachada peligrosa, empieza a lucir útil para ser habitada. Así el pasado es la apertura de los tiempos que son transfiguración de (lo) otro.

---

<sup>111</sup> CIXOUS. La risa de la medusa. Op. Cit., p. 83.

La muchacha trata de esconder su rostro enfermizo del hombre ya despierto (ella ha caído ya en la superficie). En esa perspectiva, el cuerpo del muchacho se despliega como la solidez, la proyección, que se recupera siempre. Es por eso que la narradora manifiesta que el hombre (el muchacho) empieza a adaptarse a los otros sin naturalidad, ya que éste se socorre dentro del mundo a través de un protocolo que es ajeno para él pero ante el que tiene que saber cómo jugar entre poderes. Así todo se transforma en “apoyo y camino”, en un por-venir que todo lo espera.

En el prólogo a los Cuentos Reunidos de Clarice Lispector, Miguel Cossío afirma que la autora

exiliada de sí misma, sobrellevó la rutina de la vida diplomática, con su carga de fingimientos, cenas de compromiso y sonrisas forzadas, mientras su yo creador, preso de angustia, se empeñaba en transgredir la palabra elegante y el falso discurso de mujer pasiva<sup>112</sup>.

Dicho esto, no sólo se manifiestan ciertos aspectos de la escritora sino también una angustia originaria se vuelve fundamental en “El Mensaje”. Ésta genera una no-libertad que es el eje central de los personajes, que permite infringir la norma de un discurso imperante en su adormecimiento.

En relación a la proyección de Clarice Lispector en sus personajes, la muchacha también se maquilla (al igual que la autora) para ser parte del mundo de los otros, lo banal de este hecho le permite identificarse con el muchacho. El maquillaje aparte de hacerla lucir diferente (a la muchacha), la aleja de su propia identidad, de su razón de ser: “Pero la muchacha salió con todo eso, pintada con lápiz de labios, con el colorete medio manchado, y adornada con un collar azul”<sup>113</sup>. El colorete medio manchado revela que a pesar de la inexperiencia de pintarse la boca, y tras recordar que apenas ha ingresado a esa “superficie nueva”, ella (la muchacha) es fruto de una fuerte transición social que revela el paso de una adaptación nueva, tanto superficial como interior, que se unifica como vestigio de un cambio vivencial. Por eso ella ahora no irradia su propia luz, al contrario, está manchada y sucia: “Como si ella no se hubiera lavado el rostro antes de dormir y despertara con las marcas impúdicas de una orgía anterior”<sup>114</sup>, de un placer que (no) fue.

Clarice Lispector, por el contrario, en su “vida real”, hace del decoro una etapa previa de libertad, por eso Miguel Cossío escribe que:

Según su amiga Olga Borelli, Clarice jamás salía de la casa sin estar arreglada, con collares al cuello, bien vestida, casi siempre de blanco, negro o rojo. <<El rímel negro, colocado con sutileza, aumentaba la oblicuidad y hacía resaltar el verde marítimo de los ojos”>>. Basta contemplar su retrato para admirar la

<sup>112</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 14.

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p. 212.

<sup>114</sup> *Ibíd.*, p. 213.

belleza física de aquella mujer misteriosa, distante, inalcanzable, con un toque de ironía en la mirada, como quien reta y a la vez promete; dueña de sí, aunque de íntima porcelana, ajena pero abierta a la pertenencia plena; de noble porte y refinado gesto, terrenal, etérea, con mármol hecho en la fina sustancia de los sueños. La imagen plasmada por las cámaras fotográficas o por el pincel de los pintores (De Chirico, Scliar) revela líneas de erotismo, fantasía y seductor hermetismo, que se entrecruzan y marcan de igual modo su escritura. En la mujer fascinante está el genio perturbador; en la belleza, un salto mortal hacia lo humano, y en toda Clarice Lispector, una sola emulsión sensible, una sobreimpresión intencional de persona y palabra, de figura y ensueño, para ser una estampa de pugnant simbiosis entre el arte y la vida. Recluida en sí misma, bajo su cuidada apariencia no dejó de advertir la injusticia...<sup>115</sup>

El ritmo lento, contrastado con el movimiento de la existencia de los personajes, hace que la situación de reconocimiento sea una proyección de la identidad como apertura de lo otro en el mundo, intentando crear un espacio de libertad. Por eso la apariencia es la realidad, o tal vez, la existencia inacabada de los protagonistas.

En cuanto al cuento, se denotan los índices de una problemática de la trascendencia donde la consciencia individual deviene en el umbral originario de la relación entre el sujeto-narrador y la realidad. En ese sentido, la narradora busca un registro del proceso de encarcelamiento de los individuos a través de sus relaciones mutuas, de su prisión real. En Clarice Lispector, sorprende lo común de la situación y acecha detrás de lo cotidiano el advenimiento de una inusitada revelación, una realidad que aturde. La tensión conflictiva se declara súbitamente y establece una ruptura del personaje con el mundo para reiterar una y otra vez una aventura fascinante: la irrupción de una dimensión desconocida en lo cotidiano de las relaciones humanas. Ese encuentro con algo cuyo nombre se ignora revela a los personajes vértigos y profundidades que los distancian de sí mismos y de los demás hasta un ámbito donde se fusiona la más luminosa realidad.

En el cuento que se analiza el acto creador es la apertura del encuentro entre el creador (autora) y sus criaturas (los muchachos). Quienes leemos, cómplices y aliadas, por su lectura se prolonga un desciframiento de la escritura. La participación de quienes leen queda implicada en una actividad de características dialógicas, próximas a la creación ficcional. Clarice establece relación directa entre autor y lectoras, observando al narrador irónicamente debajo de su máscara. Así el narrador pasa a ser un yo ficticio, comprometido con el cuento como un personaje más. Aunque el foco narrativo sea definido, el clima es de indefinición.

En las páginas del cuento, al exhibir su posición delante del mundo de los otros, la autora no hace concesiones, tiene constante intervención en la proyección del caos. Se aleja de los patrones establecidos, dirigiéndose al

---

<sup>115</sup> LISPECTOR. Cuentos Reunidos. Op. Cit., p. 28.

encuentro de la esencia del *homo fictus*. Quienes leen a Lispector abandonan las convenciones captando la maravilla de la creación que es esta invención de lo humano con palabras, una metáfora del ser en su deseo de trascendencia que, para la escritora, no es sino el escribir, ya que la creatividad es la única manera de salvar la realidad, el mundo real que son los otros.

En el cuento aparte de manifestarse la huida, la in-transferencia, como postales o instantáneas, lo anterior se convierte en pretextos de escritura. Pero no hay que olvidar que las escenas que se producen debido al choque asintótico con lo real, son como el mensaje que se desfigura en el polvo con un destino de oscura caída. Así la escritura, como el muchacho, vuelve donde pertenece, aunque volver implique regresar a “la edificación”, a una casa que es parte de la distancia, de la luz femenina en el doblar de todas las palabras, que no son más que el interior y el exterior de todas las realidades.

#### **4.4 Verse otro(s)**

Lo que surge desde el cuento analizado es una metáfora de lo(s) otro(s). Metáfora entendida como sentido, significado y acceso simbólico al otro. Así es como Lispector otorga cualidades a lo que viene, a sus personajes les confiere identidad, construye la palabra justa que diferencie su identidad en búsqueda continua del sentido de la existencia. Sin duda, el rasgo de la escritura de Lispector, desde lo pedagógico, es la realización en el lenguaje, pero este ejercicio, que es el tratar de hurgar en la entraña misma de las palabras, permite transitar la identidad de las cosas, cruzar por ellas, otorgar nombres y afirmar a (lo) otro(s), a través del juego entre lo dicho y lo no dicho, entre la ficción y la realidad.

La escritura de Lispector es palabra pura que ella alborota buscando un sentido corpóreo y un despliegue de imágenes vigorosas que den sentido a las cosas más triviales a partir del acto de escribir lo que se está pensando y en donde los sentidos y la percepción cobran lugar y razón. A partir de la escritura, la palabra puede cogerse de la mano y entonces, la palabra se torna lo imprescindible en el lenguaje y el cual se convierte en medio de introspección del yo que es desierto inestimable e infinito, silencio, música, la vida misma donde cualquiera se encuentra.

Se puede pensar que un aporte pedagógico desde el cuento “El mensaje” se determina por esa noción de escritura. Ahí las cosas no están fuera de la existencia, son una posibilidad: el ser ahí en lo escrito como necesidad de hacerse continuamente. Por ello, la escritura en Lispector, según se interpreta desde lo dicho, es una poética de la experiencia. Una escritura posicionada que se traduce en un pensar y en una búsqueda que en el ejercicio de la palabra transgrede del lenguaje, la forma, el canon, los temas.

No sólo al conferirle una poética a su escritura sino una razón al mismo acto de escribir que posiciona y visualiza a la vez, la imagen de una mujer que escribe

**Figura 20. Nice Tits- Sarah Lucas**



Fuente: <http://www.itnicethat.com/articles/sarah-lucas>

para ser leída como mujer. Pura razón poética, diría Zambrano. En su escritura Lispector deja ver la huella de una curiosidad inmisericorde, de una curiosidad antigua, de una curiosidad irreverente por todo aquello que se puede tener desde un cuerpo que se vive como mujer, como ficción de los otros.

## 5. LEER A CLARICE LISPECTOR EN CLAVE EDUCATIVA

"La relación del maestro con el discípulo es la misma relación de la palabra, cuando en ésta lo inconmensurable se hace medida y la irrelación, relación."

**Maurice Blanchot**

### 5.1 Una luminiscencia entre palabras

La escritura de Clarice Lispector, dimensionada desde la apertura de sentidos de sus cuentos, tiene una luminiscencia entre palabras para no sorprenderse por el abismo. El soplo de las palabras va y viene en torno de lo inesperado, de la inagotable terrenalidad de la escritura que atraviesa el horizonte de las páginas, como un regalo en el que están escritos deseos que siempre hablan de (lo) otro.

En esa medida pensar la escritura de Lispector desde lo educativo es una suerte travesía por la subjetividad, una representación del mundo bajo identidades singulares y plurales. Esta escritura reinventa su propio lenguaje y se impregna de una alteridad que no deja de ser el mundo. Relato testimonial y juego de la ficción, de manera intermitente se despliega como un devenir literario. La relación ficcional en la obra de Lispector no es una disyunción sino más bien una apertura que desvela la disolución de lo propio del nombre y de la propia vida.

Así dicha escritura se encarna como escritura de la luz donde se produce un cruce muy especial entre autor y lector, una cierta hospitalidad, en el que el lugar del lector es un ser otro, por eso la hospitalidad de la luz misma es la identidad como re-escritura y experimentación de lo femenino, pues la mujer escribe con la tinta de la noche, escribe siempre con su cuerpo, y al hacerlo, transgrede el orden impuesto en un acto de autoliberación ya que es el paso, salida, entrada, morada, del otro que se es y no se es.

Toda apertura es un desapropiarse, un cuerpo ilimitado, sin partes principales, sin extremidades, que recorre las palabras. Escribir lo femenino es un proceso de construcción del devenir, entre lo mismo y lo otro. Lo femenino es la escritura de Lispector que prosigue. Siempre construyendo caminos al corazón del acontecimiento. En esa medida al escribir la mujer es mar y sirena que canta.

La luz femenina no cae. Irradia el cielo de las letras, imparabile, infinito. Se deja llover, separa espesuras y volúmenes. Contra la opacidad, se abre y es luz y percibe las entrañas del ser. En la escritura despierta la sangre y el alma que como otro cuerpo se trenzan y se traman en la continuidad del aliento.

Precisamente se asume una preservación de esa luz despierta que es la escritura para que desborde en una pluralidad de sentidos el encuentro entre

dos tiempos (el de la escritura y el de la lectura). Visto lo anterior de esa manera, quien escribe y quien lee aprenden en el lugar de la escritura. Así, se hace del escribir y del leer un aprendizaje, y del aprendizaje una lectura viva, dinámica, sonora, comentada, necesitada de otras escrituras. Al final, se sabe que tienen que dar lo que tanto necesitan: el acogimiento de las palabras. La escritura y la lectura, así, son una escritura y lectura de un aprender. Y son, por lo mismo, un aprendizaje como de lo que todo acto de la imaginación entreaña: una arriesgada hospitalidad.

Desde Fernando Bárcena<sup>116</sup>, el ejercicio de la escritura (el de Lispector) se debe plantear, desde el ámbito educativo, como una poética del escribir más que como una política de la escritura. En esa medida, el escribir de esta autora es un espacio donde las palabras, como nacidas de un vacío, se donan como promesa y como un hacer experiencia que

... significa que algo nos acaece, nos alcanza; que se apodera de nosotros, que nos tumba y nos transforma. Cuando hablamos de 'hacer' una experiencia eso no significa precisamente que nosotros la hagamos acaecer; 'hacer' significa aquí: sufrir, padecer, tomar lo que nos alcanza receptivamente, aceptar, en la medida que nos sometemos a ello. Hacer una experiencia quiere decir, por tanto: dejarnos abordar en lo propio por lo que nos interpela, entrando y sometiéndonos a ello. Nosotros podemos ser así transformados por tales experiencias, de un día para otro o en el transcurso del tiempo<sup>117</sup>.

Así la escritura de Lispector pone de manifiesto otras direcciones. Genera y suscita la implicación del otro, remite más allá de sí misma. Las palabras escritas por Lispector habitan la claridad de lo escrito, generando un camino que se despliega, una y otra vez entre la duda y la extrañeza, para hacer estallar las tensiones del mundo en la apertura de lo escrito.

En ese sentido, esta escritura toca la realidad de los lectores: la toca en la contradicción, la toca en lo que se escribe, más allá de lo materializado en lo escrito, como una gracia que no depende enteramente del dominio de una técnica literaria. Depende de cómo se dimensione el acontecer de la escritura en la página. Así la escritura llega y se hace cuerpo y asume una posición donde se expone la ficción. Ahí las palabras dimensionan una eticidad en el acontecimiento de lo literario que son la realidad de la imaginación abierta a la alteridad, al acontecimiento del otro. Por eso, Esa realidad en Lispector es una razón literaria atenta a la palabra del otro, a toda posibilidad de que lo literario (al igual que en la educación) se funde en la relación como reciprocidad con y por las palabras de los otros.

<sup>116</sup> Para entender estos planteamientos habría que recurrir a la lectura de dos textos de Bárcena. El delirio de las palabras y La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz. Ambos publicados en España. La primera bajo el sello editorial de Rúbeo y la otra bajo el sello editorial Anthropos.

<sup>117</sup> LARROSA, Jorge. Sobre la experiencia. En: <http://www.raco.cat/index.php/Aloma/article/viewFile/103367/154553>, p. 17.

Los otros pueden acontecer sólo como palabras y ese acontecimiento es lo que se realiza como ética. De modo que lo literario cristaliza en el texto una escritura del mundo que se dona en el lugar de la desnuda experiencia. Esa donde

la educación, y de un modo específico la lectura, nos ayuda en la tarea de aprender a nombrar lo que nos pasa, la experiencia que hacemos en lo que nos acontece. Así, es tarea de cada lector aprender a nombrar lo que le acontece. Poco a poco, entonces, el acontecimiento —la experiencia que hacemos con el mundo y la experiencia que el mundo hace en nosotros— nos proporciona un saber de experiencia, al mismo tiempo que se deja nombrar mediante las palabras y se hace por ello pensable. Sólo que lo grave de este «saber de experiencia» es que, si es verdadero, como decía María Zambrano, «llega después, no sirve y es intrasferible». Probablemente, entonces, lo que en realidad sucede es que el verdadero acontecimiento, la auténtica experiencia, se deja nombrar y pensar de otro modo, de una forma que no es estrictamente ni exclusivamente conceptual, esto es, por unas palabras y por un pensamiento de un orden distinto, quizá de un palabra pensada —es decir, de un logos— que se sitúa en el orden de lo poético.<sup>118</sup>

Según lo anterior, el peso poético de las palabras de Lispector, inauguran la experiencia como lugar de todo comienzo, de toda posibilidad, más allá de los discursos totalizantes. Pensar la educación en esa medida es poner de manifiesto una experiencia educativa. Un acontecimiento que obliga a repensar el mundo de la vida y, de paso, configura la experiencia de lo inédito, de lo otro, que renace para proyectarse en lo que se anuncia siempre por-venir.

Lo que acontece en ese encuentro con la escritura de Lispector se inscribe en una relación mediada por el lenguaje que permite rescatar una forma de experiencia capaz de renovar aperturas educativas, pues es en la esfera de las palabras donde acontece una experiencia del mundo en tanto es experiencia educativa. Lo anterior supondrá el acontecimiento de una exposición singular en una relación con el mundo. Esta es la primera imagen que se tratará de una experiencia educativa: la experiencia como un estar expuesto al aprendizaje de lo otro.

Si la experiencia es una apertura, esto significa que toda experiencia es un estar exponiéndose. Entendida de este modo, la experiencia se dimensiona en el acontecimiento, que es precisamente a lo cual uno se expone. En todo acontecimiento suceden cosas, se llega a sentir que algo transforma, aunque no se sabe en qué dirección. Pensar la educación como acontecimiento desde la escritura de Lispector, requiere, sensibilidades literarias. Éstas estarían entendidas como una cartografía de la escritura por lo que se lee. Se precisan

---

<sup>118</sup> BARCENA, Fernando. Educación y experiencia en el aprendizaje de lo Nuevo. En: file:///C:/Users/Jonathan%20Espa%C3%B1a/Downloads/223-06.pdf , p. 3.

de estas sensibilidades que den cuenta de situaciones existencialmente relevantes en un espacio y en un tiempo singular de lectura. Por eso, al experimentar la lectura de los cuentos de Lispector las palabras son feminidad, alteridad, exterioridad, subjetividad, reflexividad, incertidumbre, pasaje, pasión y testimonio.

En esa medida, la experiencia de lectura desde la escritura de Clarice, es un viaje, una salida hacia el exterior, un recorrido que se refiere a lo singular que se da como apertura a la posibilidad del encuentro con (lo) otro. Así la escritura dimensiona un lugar de creación para visibilizar el lugar donde nacen las palabras. Y eso es alteridad, o mejor dicho, un intercambio sensible. También eso es un prestar atención, un darse atención al lugar del otro en la escritura, a lo que se puede ofrendar a través de él. Pensar ese lugar es nombrarlo en el sentido de lo que se escribe más allá del espacio y del tiempo de la creación.

En efecto, la escritura como espacio de contacto, aloja en sí una fuerza que inscribe el punto de todos los encuentros del espacio literario. Por eso es que lo escrito es una palabra que se dona así mismo como mundo en los márgenes de la página. Ahí es donde las palabras multiplican sentidos que dan paso al acontecer de las diferencias como posibilidad del acontecimiento de lo sensible que re-inventa lugares. Así Lispector no construye un lugar sólo para sí misma, sino que lo construye como por-venir de la escritura que está destinado a desbordar toda exterioridad.

Se trata de una poética del escribir, una que ya no se somete a un orden o principio previamente establecido de cómo debe escribirse y qué debe decirse y hacia dónde debe llegarse cuando se practica este arte, sino a una escritura que es un acontecimiento. Una escritura que se pone marcha, no para demostrar lo que ya se sabía, o para encontrar las evidencias empíricas que prueben sus asertos, sino una que se alimenta de un trato con la experiencia de un ejercicio de escritura inseguro e incesante. Esta escritura no responde a un deseo de prescripción universal, sino a un anhelo de cambio y de transformación personal<sup>119</sup>.

En ese sentido, la educación acontece como ocasión concerniente a la escritura. Las palabras son lugares de existencia y de la memoria, que se reivindicán como tierra propia en la trama del tiempo vivido de la experiencia pedagógica.

Es, entonces, que desde lo analizado se puede crear un espacio de aprendizaje que se habita a través de la escritura. Y quien lee se libera para devenir en mundo. Es esta escritura lo inacabado, un acontecimiento, que acaece, que tiene lugar en la comprensión de lo incomprensible, para configurar la acogida y el reconocimiento como formas de comunicación potenciadoras de

---

<sup>119</sup> HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel. Conjuguar los vacíos. Madrid: Abada Editores, 2005, p. 77.

otras posibilidades de convivencia, sin renunciar a buscar alternativas de otro mundo posible desde el contacto ficcional con el mundo. De esta manera, se configura el aprendizaje en el marco de una educación que al ser acontecimiento ético, asume el reto de acompañar mientras se actúa, lo que significa que el aprender tiene que ver también con lo que se lee y lo que se escribe. Entonces, lo escrito implica un tocar pero en un sentido sensible y estético, cuya forma de proceder está atenta al espacio del otro siendo siempre una experiencia de uno mismo.

## 5.2 Aperturas de escritura

“Aún falta, precisamente, *permanecer* en el elemento del asombro”  
**Clarice Lispector**

La apertura escritural es una orientación en el mundo; en virtud de esta orientación se puede crear cultura que se experimenta en el límite, en el modo mismo de su realización, y que se estabiliza para potencializar el ser verdadero de lo educativo.

Este hecho es una revelación con la propia escritura de Lispector que configura la narración de un aprendizaje del mundo y de lo femenino. Esta narración se orienta sobre la base de lo que se es en tanto sensibilidad vital que se halla en constante flujo. Lo anterior se apropia de la memoria mediante afectos múltiples, variaciones de las palabras, voluntades de potencia, en plena identificación con los otros donde lo literario pesa y el flujo del acontecer es una fuerza que amplía los horizontes educativos de la lecto-escritura.

Se encuentra una referencia a la experiencia de escribir que se abre hacia lo nuevo y lo consolida, mediante la construcción de otras evidencias y sentidos, la exposición del aprender, el sentir y el vivir, en la creación de un pensamiento que hacer mover piernas y alas, trazando desde la aventura marcas en la sensibilidad que expresan la significancia del ser escritura. ¿Qué escritura? La que va delante de la educación actual cuyo trayecto, al desplegarse, ayuda a fijar su extensión como un relámpago que ilumina la página. Por eso la escritura reconoce las formas de andar, en la que los pasos han esperado a los pasos. Palabra revelada al final de lo que se es.

La llegada de esta escritura se cierra sobre sí misma y se abre a la sorpresa y a la posibilidad del conocimiento, de la familiaridad del conocimiento con la propia vida. Es por eso que aquí, la escritura acontece hacia una cierta apertura de posibilidad que abre un espacio de posibilidad que viene a punzar. Así las palabras marcan una singularidad que traza sus propias tangentes y deja huella. Se vuelven plurales poniendo todo en movimiento. Esas palabras

y su escritura en Lispector inscriben resonancias, es decir, permite exponer ciertas vibraciones, permite cierto cambio de energías dentro de lo educativo, dentro de la pedagogía.

Los cuentos de Lispector buscan inventar, innovar, crear, experimentar, devenir. Abren otras maneras de nombrar y decir, y se piensan desde el acontecimiento de lo inesperado para que la experiencia toque y se aprenda de lo que acontece a diario en el mundo de las palabras.

Por todo lo que se ha dicho, en esos cuentos la escritura de Lispector afecta a los hombres en sus subjetividades, abriendo el juego mismo de las fuerzas y el espacio de los pasajes del sentido de lo literario. En ese movimiento, esa escritura es el pensamiento abierto. Se es escritura, se la vive en el lenguaje, en el gesto extremo, en un afuera, más allá de los umbrales de la significación. En una obra cardinal, temprana, Blanchot escribe: "Admitamos que la literatura comienza en el momento en que la literatura se convierte en interrogación. Esta pregunta no se confunde con las dudas o los escrúpulos del escrito... una vez la página escrita, se hace presente en esta página la cuestión que, quizá inadvertida, no ha dejado de interrogar al escritor mientras que escribía"<sup>120</sup>.

En suma, la escritura de Lispector en su espacio literario al ser una interrogación, también es un testimonio que retrata, revuelve los canones de la tradición, pues "así se escribe, como se lanza la voz, hacia delante, en el vacío"<sup>121</sup>. Por eso, cada gesto de la escritora es en sí mismo un punto en el que se da el mundo, la experiencia propia de un silencio primordial y creador que busca a (lo) otro. Así

la escritura surge como algo que lucha contra el miedo, como narración que procura, ante la vivencia despersonalizante de una ciudad en la que uno ya no se reconoce, el logro de una muerte propia. Aquí, encontramos la pregunta inquieta: «¿Qué vida es esta? Sin casa, sin objetos heredados, sin perros. ¡Si al menos tuviera recuerdos!. No hay nada; nada nos sostiene; el recuerdo se ha evaporado. Por eso el escritor tiene como misión dar forma a esa nada. Su aprendizaje es la formación de la conciencia de ese vacío: el resultado es un aprendizaje del ver, del contemplar, del mirar. Un aprendizaje al hilo de la escritura del ser propio del escritor que se experimenta. Comentando estas ideas, Fernando Castro dice en El texto íntimo: «La escritura es esa capacidad de nombrar que da espacio a acontecimientos que suceden en ese instante irrepetible»<sup>122</sup>

<sup>120</sup> BLANCHOT, Maurice. El Libro que Vendrá. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992, p. 116.

<sup>121</sup> CIXOUS citada por: Segarra, Marta (2004), "Hélène Cixous, la «fiesta del significant»", Lengua por venir/Langue à venir. Seminario de Barcelona, Marta Segarra (ed.). Barcelona: Icaria, 2004. p. 32.

<sup>122</sup> BARCENA. Educación y experiencia en el aprendizaje de lo Nuevo. Op. Cit., p. 16.

## [CONCLUSIONES]

La escritura de Clarice Lispector dimensiona una visión de mujer que deviene en un espacio fronterizo donde de las palabras se transforman en la apertura de lo literario. Eso permite pensar que lo interior no se da entre en lenguaje de lo escrito que se trama como cuerpo del lenguaje. Junto a eso, Lispector construye ambientes y personajes desde realidades distintas, que reclaman el mismo devenir de una feminidad que tiene tanto de identitario y plural en el mundo.

Así Lispector bucea hacia el encuentro de una realidad última, perseguida en su contextura secreta con la objetividad de un microscopio, donde para el verdadero escritor, escribir es hacer estremecer el sentido del mundo. Ahí la palabra literaria es sobre todo transgresión pues pasa de la lógica de lo codificado y establece, a generar un contacto entre el otro y el mundo. Clarice Lispector demuestra en su conciencia de escritora que la escena literaria es la recreación de lo social a través de lo imaginario. Por eso, esta escritura rompe con el mundo referencial, asumiéndose como libertad para hacerse significar. En eso radica la feminidad: Una reafirmación de lo diferente en las posibilidades del lenguaje, de su acontecimiento.

Además después de este trasegar escritural se puede decir que, desde Lispector, escribir es exponerse a las palabras, a sus sentidos, es hacer que el escrito estalle. La escritura en ese sentido es, como experiencia una formación, y la formación se puede metaforizar como lectura. Eso implica formarse en el cuestionamiento, en la recreación, en la formación de sentido.

Esto explicará por qué leer la obra de Lispector se inscribe en la transparencia del lenguaje que es completud. En este sentido, esta obra escapa de las interpretaciones feministas y se delinea en un contexto más amplio en el que las palabras tanto como la realidad y los géneros sexuales son puestos en entredicho, atravesados, recreados y animados. Su gesto escritural es el de una reivindicación de la memoria: de su lugar como mujer, de su lugar como escritora y de su lugar dentro de la escritura como conjunción educativa en la que

por una parte escribo para aprender a vivir mejor, para ser una persona mejor. El otro motivo es más sentimental: una parte de mí espera que el lector

detenga la lectura y dirija su cabeza hacia aquellos que ama, y los contemple con una mirada nueva<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> MICHAELS, A. "Escribo para ser mejor persona". Entrevista concedida a Alfonso Armada. ABC Cultural, Buenos Aires, 24 de marzo de 2001. pp. 7-8.

## BIBLIOGRAFÍA

BÁRCENA F.; MÉLICH, J. La educación como acontecimiento ético. Natalidad, narración y hospitalidad. Barcelona: Paidós, 2000.

BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura. México: S.XXI, 1989.

BLANCHOT, Maurice. El espacio literario. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_. El Libro que Vendrá. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

CELAN, Paul. Obras completas. Madrid: Trotta, 2000.

CIXOUS, H. El amor del lobo y otros remordimientos. Madrid: Arena Libros, 2009.

\_\_\_\_\_. La llegada a la escritura. Madrid: Amorrortu, 2007.

\_\_\_\_\_. La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura, Barcelona: Anthropos, 1995.

\_\_\_\_\_. Lengua por venir / Langue à venir. Barcelona: Icaria Editorial, 2004, p 114.

CULLER, J. Sobre la deconstrucción. Madrid: Cátedra, 1998.

DELEUZE, Gilles. Mil mesetas. Valencia: Pre-Textos, 1988.

GABILONDO, Ángel. La vuelta del Otro: Diferencia, identidad, alteridad. Madrid: Trotta, 2001.

GLISSANT, Édouard. Introducción a una poética de lo diverso. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel. Conjugar los vacíos. Madrid: Abada Editores, 2005.

HIRSCHKOP, Ken y SHEPERD, David (Editores). Bajtin y la teoría de las culturas. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, Serie Traducciones IV, 2012.

LARROSA, Jorge. La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación. Barcelona: Laertes, 1996.

LISPECTOR, Clarice. Cuentos Reunidos. Madrid: Alfaguara, 2002.

\_\_\_\_\_. La hora de la estrella. Madrid: Siruela, 1989.

\_\_\_\_\_. "Un soplo de vida-Pulsaciones". Madrid: Siruela, 1988.

LUNA, Lola. Leyendo como una mujer la imagen de la mujer. Barcelona: Anthropos, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenología de la percepción. Barcelona: Península, 1975.

NANCY, Jean-Luc. Corpus. Madrid, Arena Libros, 2003.

\_\_\_\_\_. El olvido de la filosofía. Madrid: Arena, 2003.

\_\_\_\_\_. El sentido del mundo. Buenos Aires: La Marca, 2003.

STEINER, George. Errata. El examen de una vida. Madrid: Siruela, 1998.

VALENZUELA, Luisa. Literatura y secreto. Madrid: ITEMS, 2002.

### WEBGRAFÍA

BARCENA, Fernando. Educación y experiencia en el aprendizaje de lo Nuevo. En: file:///C:/Users/Jonathan%20Espa%C3%B1a/Downloads/223-06.pdf

CORTÁZAR, Julio. A una mujer [en línea]. Disponible en: <http://amediavoz.com/cortazar.htm>

JABES, E. El libro de las preguntas [en línea]. Disponible en: <http://amediavoz.com/jabes.htm>

LARROSA, Jorge. Palabras para una educación otra. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/15053/1489>

\_\_\_\_\_. Sobre la experiencia. En: <http://www.raco.cat/index.php/Aloma/article/viewFile/103367/154553>

MICHAUD, Ginette. Derrida y Cixous: Between and beyond, o "Lo que a la letra aconteció" [en línea]. Disponible en: [http://www.academia.edu/7747292/Derrida\\_y\\_Cixous\\_between\\_and\\_beyond\\_o\\_Lo\\_que\\_a\\_la\\_letra\\_aconteci%C3%B3\\_Ginette\\_Michaud\\_](http://www.academia.edu/7747292/Derrida_y_Cixous_between_and_beyond_o_Lo_que_a_la_letra_aconteci%C3%B3_Ginette_Michaud_)

MOLINARE CASTRO, María Constanza (2005). Clarice Lispector: el otro y el sí mismo como construcción literaria [en línea]. Disponible en: [www.letras.s5.com/cl160405.htm](http://www.letras.s5.com/cl160405.htm). proyectopatrimonio2005

NAMORATO, Luciana (2009). Clarice Lispector y la crítica [en línea]. Disponible en: <http://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=clarice%20lispector%20vision%20femenina&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CDEQFjAB&url=http%3A%2F%2Fletras2.unmsm.edu.pe%2Frl%2Findex.php%2Ffile%2Farticle%2Fdownload%2>

F412%2F416&ei=h\_rmUa7-  
 INKFyQHLqoGIDA&usg=AFQjCNHQgPyjB1IF6pL65oVBOIK7byVGmQ&bvm=b  
 v.49405654,d.dmg .

POZENATO, José Clemente (2010). Clarice Lispector: La mirada de la mujer [en línea]. Disponible en: <http://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=clarice%20lispector&source=web&cd=2&sqi=2&ved=0CDUQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.ucs.br%2Fetc%2Frevistas%2Findex.php%2Fantares%2Farticle%2Fdownload%2F424%2F377&ei=VuDnUYWsDJSe9QSY1oG4Ag&usg=AFQjCNEPjgxO1BI20nDTJTycyolhGckaVQ&bvm=bv.49478099,d.eWU&cad=rja>

RILKE, Rainer María. Las elegías a Duino [en línea]. Disponible en: [http://www.literatura.us/idiomas/rmr\\_duino.html](http://www.literatura.us/idiomas/rmr_duino.html)

SEGARRA BÁEZ, Iván (2006). Clarice Lispector y la (re)lectura de su personalidad ante las tendencias narrativas de América Latina y el Brasil artístico contemporáneo [en línea]. Disponible en <http://www.letras.s5.com/cl160405.htm>

WENNER, Melinda (2004). El origen de la cocina [en línea]. Disponible en <http://www.investigacionyciencia.es/investigacion-y-ciencia/numeros/2010/6/el-origen-de-la-cocina-434>

**Escribir es una maldición, pero una maldición que salva.  
Clarice Lispector**