

**CLARICE LISPECTOR:
PERSONAJES ESTRIADOS, NARRADORAS EN FUGA**

Silvia López D'Amato*

RESUMEN

El presente trabajo se propone analizar las transformaciones y desplazamientos de los personajes femeninos a través de los cuales se organizan los relatos de *La Bella y la bestia o la herida demasiado grande* y *El muerto en el mar de Urca* de Clarice Lispector.

Palabras clave: revelaciones - transformaciones - desplazamientos - apropiaciones

CLARICE LISPECTOR: NARRATORS ON THE RUN

ABSTRACT

This paper tries to analyze the transformations and role changes of the female characters through the stories of *La bella y la bestia o la herida demasiado grande* and *El muerto en el mar de Urca* by Clarice Lispector.

Keywords: revelations - transformations - displacements - appropriations

* Silvia López D'Amato es profesora en Castellano, Literatura y Latín, egresada del Instituto Superior del Profesorado "Dr. Joaquín V. González", en Buenos Aires, Argentina. Estudiante de Maestría en Literaturas española y latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Contacto: silvia_lopez_@hotmail.com

Hay muchas cosas por decir que no sé cómo decir, faltan palabras. Pero me niego a inventar otras nuevas: las que existen deben decir lo que se consigue decir y lo que está prohibido.¹

Proponerse el estudio de cualquier producción literaria impone el desafío de ahondar en un intrincado tejido de posibilidades de análisis y de posiciones teóricas, de bucear en una constelación infinita de relaciones intra y extratextuales supeditadas a la subjetividad del que escribe en un tiempo histórico y cultural determinado. Si a estos factores – tan elementales como eclécticos – le sumamos la originalidad de un autor y de su obra, el reto se vuelve sumamente interesante.

Este es el caso de Clarice Lispector y su manera curiosa, insólita, extravagante y hasta asombrosa de potenciar la palabra. En ella, el lenguaje traduce imágenes, el término pierde su significado convencional para adaptarse a las demandas de una expresividad que hasta su aplicación parecía intransferible. La intención de la autora parece revelarse en cada obra: traducir no lo que de simple y lógico existe en el mundo sino lo complejo y contradictorio, hacer foco en la diferencia, en aquello que singulariza y especifica a cada personaje, a cada emoción, a cada circunstancia; mostrar la necesidad de violentar el lenguaje, de transgredir convenciones, de desautomatizar la relación significado/significante para darle al signo un plus de connotación, pasión y vehemencia, para crear una forma que no constituya una significación unívoca sino una representación abierta a un abanico de acepciones.

Clarice pudo y supo evitar la disyuntiva literaria de su época que conminaba a elegir entre la prosa experimental de la vanguardia antropofágica y las narrativas regionalista y social que se desarrollaban en Brasil durante los años 30. Raúl Antelo sostiene que:

[...] lo de Clarice difícilmente se lo podría interpretar como una respuesta dialéctica a la tensión entre vanguardismo y regionalismo. Su apuesta es otra,

¹ Tradução da autora do trecho de LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1979, p.29

por el simple motivo de que lo que le interesa a la escritora no es la sobrevida individual del vencedor sino la sobrevivencia singular de lo desterrado [...].²

Con actitud poco indulgente hizo caso omiso a las exigencias de un campo intelectual predominantemente masculino, rural y de naturaleza desmesurada. Ella aportaría otra percepción del mundo, una mirada femenina, urbana y atemporal. Una escritura de mujer observadora, minuciosa y detallista que va más allá de lo tangible, que busca y encuentra la manera de transmitir los signos de una realidad subyacente que solo unos pocos son capaces de percibir.

En un mundo cotidiano, habitado por hombres y mujeres aparentemente comunes, un detalle anodino se convierte en disparador de una revelación inusitada y el instante funciona como desencadenante del descubrimiento. Desde una perspectiva inherente a la performatividad del lenguaje, la palabra opera como un registro esencial de la acción humana, como una fuerza ilocutoria que transforma el “decir” en “hacer”. La misma Lispector afirma:

[...] para mí la palabra Tema sería la que substituiría la unidad indivisible que es el fondo-forma. Un tema sí puede preexistir y de él se puede hablar antes, durante y después de la cosa propiamente dicha, pero fondo-forma es la cosa propiamente dicha y del fondo-forma sólo se sabe al leer, oír, ver, experimentar. Tema es la cosa escrita, es la cosa pintada, es la música, es VIVIR.³

La escritura clariciana se polariza en una suerte de salvación y de condena, se erige como vehículo de lo vivencial que entra en contacto con otra realidad. Lenguaje inefable plagado de expresión y de silencio que intenta retener lo fugitivo y fijar lo inasible; palabra vacía de todo significado cristalizado y libre de lastres connotativos que se expande al extremo de sus posibilidades.

El presente trabajo se propone analizar las transformaciones y desplazamientos de los personajes femeninos a través de las cuales se organizan los relatos de *La bella y la bestia o la herida demasiado grande*⁴ y *El muerto en el mar de Urca*.⁵

² ANTELO, "¿Que significa Clarice Lispector para la historia brasileña?" – apunte de cátedra sin año de edición ni página.

³ LISPECTOR, 1968, p.10.

⁴ LISPECTOR, 2008.

⁵ LISPECTOR, 1988.

En ambos cuentos, sus protagonistas se enfrentan a “un otro” en el marco de situaciones típicamente femeninas; desde ese lugar – que las define y las caracteriza – se vincularán con la experiencia de esos hombres (el mendigo, en el caso de *La bella y la bestia*; el joven ahogado en el mar, en *El muerto en el mar de Urca*) en una suerte de especularidad invertida, a veces, mimética, otras. El encuentro las hace convulsionar, las vuelve personajes en fuga entre lo que son y lo que ese otro representa para ellas. Se produce, entonces, una tensión entre exceso y carencia, entre la propia identidad y la otredad, entre lo que creen ser y lo que aparentan, entre las diversas concepciones de lo que implica vivir y morir.

En ellas se operan apropiaciones y desplazamientos – concebidos *no como “lo que es” sino como lo que no es, negatividad (différance)*⁶ – que van construyendo una cadena de equivalencias y desigualdades que, si bien no se resuelven, dan cuenta de una afirmación contrastiva de semejanzas y diferencias.

La imposibilidad de deslindar identidades, de marcar límites entre quién es quién instala una simbiosis entre La bella y el mendigo y entre la mujer y el ahogado. Lo inacabo, lo fragmentado, lo truncado de los personajes femeninos en cuestión encuentra su completud en “esos otros”. Mientras tanto, los pequeños detalles, las tramas adyacentes y las voces secundarias resignifican y dan sentido, agudizan y potencian la esencia que los personajes esconden entre líneas.

Leonor Arfuch sostiene que:

El concepto psicoanalítico de identificación, retomado, aun de modo orientativo, en su matriz freudiana (“La más temprana expresión de un lazo emocional con otra persona, lazo de amor/odio, según el modelo edípico”), apunta a dar cuenta de esa relación de desajuste, necesariamente ambivalente, donde las partes no se subsumen una en otra. La identificación, afirma Hall, es un proceso de articulación, de sutura (...) Hay siempre “demasiado” o “demasiado poco” – una sobredeterminación o una falta, pero nunca una adecuación perfecta, una totalidad.⁷

⁶ ARFUCH, 2005, p. 33. “El concepto de *différance* introduce, a través de una alteración de la escritura (sobre la forma del francés *différence*), una nueva significación, que combina espaciamento y temporización, lo diferente y a su vez diferido, un desplazamiento que mantiene siempre abierta la posibilidad de nuevas significaciones y contextos – y por lo tanto, de diferendos – haciendo imposible la clausura de sentido”. Sobre el concepto de *différance*, DERRIDA, Jacques. “La *différance*” in *Teoría de conjunto*, Seix Barral: Barcelona, 1971, p.49-81.

⁷ ARFUCH, 2005, p. 24.

La escritura clariceana no descuida “el efecto real”,⁸ al contrario, se sirve de él para transportarnos al mundo de los personajes, para revelar la interioridad de esos hombres y mujeres que se ubican en una determinada taxonomía social, que se esfuerzan por obedecer convenciones estratificadas, que acatan mandatos de clase pero que en el fondo sienten el mismo padecimiento, aunque, claro está, cada uno sujeto a su molde.

La bella y la bestia o la herida demasiado grande

“(…) *La comodidad de la prisión burguesa tantas veces me golpea la cara. Y, antes de aprender a ser libre, yo todo lo aguantaba para no ser libre [...].*”⁹

Desde el título del cuento *La bella y la bestia o la herida demasiado grande*, el relato plantea disyuntivas. Por un lado, lo previsible: La Bella (Carla de Sousa y Santos) y la bestia: el mendigo; pero por el otro, la incertidumbre: la herida demasiado grande ¿a quién pertenece?

¿Es la que se esconde maquillada con mandamientos burgueses o es la que se muestra crudamente en la piel del mendigo? ¿Quién mendiga? ¿Qué cosas? ¿Por qué? Las respuestas a estos interrogantes se encuentran sumergidas en la profundidad de un relato fragmento que burla la linealidad, en afirmaciones que inmediatamente se ponen en duda o se contradicen porque el que las dice ya no es el mismo. Los personajes mutan, se metamorfosean a través de una apropiación caníbal del otro.

A modo de introducción, la voz narradora delinea el perfil de La Bella y su universo burgués. Carla de Sousa y Santos – el nombre ya conlleva marcas de estirpe carioca- cumple con los requisitos que legitiman la pertenencia a una high society con “tradiciones podridas pero de pie”:¹⁰ orgullosamente segura de irradiar brillo y resplandor, casada con un banquero (un *self-made-man*), madre de tres hijos. Esto es lo que ostenta como fachada de mujer feliz, como disfraz que esconde a la otra Carla, a la

⁸ “[...] estrategia narrativa del realismo de “hacer verosímil”, una astucia del detalle no necesaria para la trama pero cuya función es justamente la de marcar; poner en evidencia, una conexión directa, inmediata, con la “realidad”, que autenticaría el relato [...]” BARTHES, 1987 *apud* ARFUCH, 2005, p. 28.

⁹ LISPECTOR, Clarice. “Miedo de la liberación” in *Revelación de un mundo*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2005, p. 163

¹⁰ LISPECTOR, 2008, p. 532.

que obedece mandatos, la que tal vez nunca supo/pudo estar sola consigo misma porque siempre estuvo rodeada de “los de su clase” en los que se reflejaba. Mímesis del estereotipo de dama aristocrática, copia fiel del paradigma que se sustenta en la frivolidad, modelo escindido por cuyas grietas se cuele algún endeble rasgo de singularidad.

El imperturbable estado de felicidad de Carla se ve amenazado por una realidad absolutamente ajena: el mendigo que pide para comer y que, además, exhibe una enorme herida en la pierna. En el planeta de La bella no existe ni el hambre ni el dolor. La proximidad con “ese otro” la expone y la espanta.

En términos freudianos, lo siniestro irrumpe para actualizar el pasado; aquello que debería permanecer oculto, secreto se ha manifestado.¹¹ El mendigo no es el único responsable del efecto siniestro; las asociaciones que él vehiculiza activan la consternación y la angustia que siente La bella.

No obstante, esos modos diametralmente opuestos de ver y vivir el mundo tienen dos factores en común: la muerte, como una fuerza igualadora que no categoriza y que actúa regida por una absoluta equidad, y la vocación por el dinero: “El marido de Carla, banquero, coleccionaba dinero. Su medio de vida era la Bolsa de Valores, e inflación y lucro. El medio de vida del mendigo era la redonda herida abierta.”¹²

El encuentro con la otredad opera como una epifanía que la obliga a pensar y a pensarse, como una iluminación profana que la somete a la introspección. Carla tomó conciencia de que había otra gente que no gozaba de los privilegios de clase que ella disfrutaba; cayó en la cuenta de que la Justicia Social era solo un sintagma vacío de significado y buscó una solución que mitigara su culpa “que murieran todos los ricos”¹³. Respuesta pueril engendrada en la incapacidad de asumir realidades, en la insustancialidad de su vida. Busca refugio en la evocación de un párrafo de un libro de Eça de Queirós en el que “el lago de Tiberíades resplandeció transparente... y deseó para sí el mismo destino de resplandor”¹⁴. Evidentemente, Carla ansiaba redimirse en la experiencia religiosa:¹⁵ resucitar a una nueva vida y ejercer la omnipotencia al servicio de los otros.

¹¹ FREUD, Sigmund. Lo siniestro. JVE Psiqué: Buenos Aires, 1997, p. 70.

¹² *Op. cit.*, LISPECTOR, 2008, p. 533.

¹³ *Idem* p. 533.

¹⁴ *Idem* p. 534.

¹⁵ Alusión a La Biblia – Nuevo Testamento – Evangelio según San Juan, Cap. XXI.

“El mundo gri-ta-ba por la boca desdentada de ese hombre”¹⁶. Los gritos del mendigo pusieron al descubierto el mundo que ella no quería ver y allí la transportaron. La bella retorna a experiencias pasadas que intentó reprimir durante mucho tiempo; bajo esas circunstancias, lo vivido irrumpe convertido en angustia. Lo siniestro aparece confirmando convicciones que parecían superadas: “antes de casarse era de clase media”, “soy un producto de no sé qué, cómo saber de esa miseria del alma”¹⁷. El efecto producido por ese impulso emocional le revela que ella también había mendigado, o peor aún, que se había vendido. Tuvo la certeza de que se había casado por primera vez con el hombre “que daba más”¹⁸ y se preguntó si en el segundo matrimonio se había vendido al prestigio de las columnas sociales.

Frente al desconocido, la ecuación había invertido los términos: “el tercer marido era el mendigo, ella lo había comprado con tanto dinero que él estaba obligado a responder”¹⁹. Entonces, Carla = Mendigo = Marido; la relación nos muestra desplazamientos que conjugan realidades aparentemente dispares pero que encuentran su lógica en la interioridad de los personajes.

El efecto de lo siniestro la envuelve. Carla se enfrenta a su verdadera identidad, el mendigo la pone frente a sí misma. Ella era una mendiga. Nunca pidió limosna pero mendiga el amor de su marido que tiene dos amantes; mendiga por el amor de Dios que la consideren bonita, alegre y aceptable, aunque la ropa de su alma esté harapienta.

Será difícil separarse de ese hombre del que no sabía ni siquiera su nombre o, tal vez, no lo logre nunca porque la verdadera mendiga era ella. Desplazamientos y apropiaciones, juego especular deformante y mimético que activó en Carla la sensación de lo siniestro.

Ante la mirada de “los otros” seguirá siendo Carla de Sousa y Santos pero a partir de ese encuentro, ni la fastuosidad burguesa, ni los privilegios de clase ni sus actitudes desesperadas de hastío podrán ocultarle quién es. La Bella asumió que jugaba a vivir creándose un mundo artificial y engañoso mientras que vivir es otra cosa, es tan real como tener una herida en la pierna.

El muerto en el mar de Urca

¹⁶ *Op. cit.*, LISPECTOR, 2008, p. 538.

¹⁷ *Idem* p. 539

¹⁸ *Idem* p. 539

¹⁹ *Idem* p. 540

“[...] morir será uno de los actos más importantes de mi vida... Y tengo miedo de morir: no sé qué nebulosas y vías lácteas me esperan. Quiero morir poniendo énfasis en la vida y en la muerte [...]”²⁰

El joven ahogado en el mar de Urca será el disparador del efecto siniestro experimentado por la protagonista del relato. Desde la ventana del departamento de la costurera, mientras se probaba un vestido amarillo y azul (tan azul como el mar de Urca), pudo constatar cómo la temida muerte se apoderaba de “ese otro”.

En una suerte de soliloquio, ella intenta mitigar la angustia que le provoca asumir la finitud de la vida. “¡No quiero morir! Grité muda dentro de mi vestido”²¹.

El joven ahogado se convierte en un siniestro mensajero de la muerte. Es preciso, entonces, tomar distancia, sostener el dominio de su *ego* para evitar la usurpación de “ese otro”: “(El) fue a tomar un baño de mar a Urca, el bobo y murió”²²; “Yo tomo baños de mar con cuidado, no soy tonta, y solo voy a Urca para probarme el vestido”²³.

La autora apelaré a la dilogía con el objeto de afianzar la sensación siniestra que provoca la muerte en la protagonista. Juego de palabras, recreación de significados que ostentan un único significante y que se refugian ya en el uso metafórico ya en el lexicalizado para converger en el mismo efecto: transmitir la experiencia de sentirse muerta. “El muerto en sal muera... ¿y yo? Muerta de calor, no muerta en el mar azul”²⁴. De un modo u otro, el personaje se asume muerta, aunque lo relativice.

La acechanza de la muerte provoca miedos “ahí está, puede venir en cualquier momento”²⁵, dispara acciones primarias, inunda de incertidumbres que refuerzan el efecto siniestro. Por un lado, siente que el joven se ha tornado un enemigo que se

²⁰ LISPECTOR, Clarice. “Las tres experiencias” in *Revelación de un mundo*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2005, p. 81

²¹ *Op. cit.*, LISPECTOR, 1988, p. 46.

²² *Idem* p. 46.

²³ *Idem* p. 46.

²⁴ *Idem* p. 46.

²⁵ *Idem* p. 46.

propone llevarla consigo para estar acompañado en su nueva experiencia, y por el otro, el sentimiento frente a él se ha convertido en una sensación de piedad. Es por esto que necesita contar una historia, es decir, traducir en términos racionales aquello que la mirada ha percibido como una revelación, como una súbita visión de realidades ocultas.

El epicentro se ha fijado en la mirada, pero lo que se mira pasa a segundo plano; es la percepción que posibilita el acto de mirar la que la conduce al encuentro de lo esencial: “No entiendo la muerte”²⁶ y en ausencia de una idea clara, se doblega ante ella “Yo me inclino frente a la muerte”²⁷. Nuevamente la dilogía, ¿inclinarse en qué sentido? ¿encorvarse en muestra de adoración o cortesía o dar muestras de preferencia? El hiato no se resuelve, precisamente, porque se resignifica en la tensión.

La escritura clariciana se regodea en la perspicacia, y la derivación; la antanaclasis potencia la repetición lexical otorgándole distintos significados: “Pero yo, que estaba probándome un vestido al calor de la mañana, pedí una prueba a Dios. Y sentí una cosa intensísima, un perfume intenso a rosas. Entonces, tuve la prueba. Dos pruebas: de Dios y del vestido”²⁸.

“La prueba” opera como sincretismo de lo profano y lo religioso, lo mundano y lo celestial mezclados sin solución de continuidad. Las pruebas (señal o indicio que hace patente la certeza de un hecho, o como ajuste o arreglo a medida) le sirven indistintamente a la narradora para consagrar el instante revelador de la respuesta divina y para aferrarse a la vida desde la banalidad que representa probarse un vestido.

En el párrafo final, el personaje vuelve a la situación inicial. El entorno permanece inmutable, el mundo que la rodea mantiene su equilibrio, “Doña Lourdes (la costurera) imperturbable, preguntándome si ajustaba más la cintura”²⁹, pero ella ya no es la misma, la experiencia la dejó “atónita en su vestido nuevo”³⁰.

Conclusiones

Una de las características de la narrativa de Clarice Lispector es la de fijar el epicentro en la mirada. Aquello observado ocupará un papel secundario, será solo la excusa para advertir la interioridad; la escritura buscará hacer foco en la percepción

²⁶ *Idem* p. 46.

²⁷ *Idem* p. 46.

²⁸ *Idem* p. 46.

²⁹ *Idem* p. 46.

³⁰ *Idem* p. 46.

interior porque allí reside la veracidad. Si la literatura es artificio estético, la autora creará su propio lenguaje porque ella escribe como mira, narra lo que ve. En su búsqueda de lo esencial, prescindirá de la palabra bella y agradable porque su intención es bucear en la profundidad para sacar a la luz lo que las convenciones y los estilos callan.

En ambos relatos, las protagonistas atraviesan la experiencia de lo siniestro; procesos internos, ocultos, adormecidos que se disparan frente a “un otro”. Hombres innominados, tan desconocidos como ajenos fueron los mediadores que propulsaron el nomadismo y los desplazamientos de nuestras protagonistas. Ellos, sin proponérselo, hicieron tangibles los fantasmas y las negaciones enterrados bajo una realidad que ellas habían construido a su medida, sin advertir que tarde o temprano cada cual debe reconocer quién es.

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raúl. “¿Qué significa Clarice Lispector para la historia brasileña?”
[apunte de cátedra sin año de edición ni página]

ARFUCH, Leonor. **Identidades, sujetos y subjetividades**. Buenos Aires: CaRolGo, 2005.

BARTHES, Roland. El efecto de real. In: _____. **El susurro del lenguaje**. Madrid: Paidós, 1987.

FREUD, Sigmund. **Lo siniestro**. Buenos Aires: JVE Psiqué, 1997.

LISPECTOR, Clarice. De uma conferencia no Texas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 dic. 1968.

_____. **Agua Viva**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1979

_____. **Cuentos reunidos**. Madrid: Siruela, 2008.

_____. **Silencio**. Barcelona: Grijalbo, 1988. (Colección El espejo de tinta)