

**LOS RESTOS DEL YO:
IRONÍA, MELANCOLÍA Y GROTESCO EN UN CUENTO DE CLARICE
LISPECTOR**

Juan Mauricio Peña Salazar.*

RESUMEN

El cuento "Encarnación involuntaria" de Clarice Lispector ofrece, a pesar de su brevedad, un rico conjunto de estrategias discursivas que ponen en entredicho la categoría de "sujeto" y que pasan, fundamentalmente, por el empleo de una narración irónica, melancólica y grotesca que funciona como vestigio de "los restos del yo". Algunas tesis de Valentin Voloshinov, Michel Foucault, Giorgio Agamben y Boris Eijenbaum, servirán para analizar estas estrategias y ubicarlas dentro de un contexto teórico más amplio, para mejor ver, al final, la importancia que tiene el uso del lenguaje como real protagonista de la literatura de Clarice Lispector.

Palabras clave: Lenguaje. Ironía. Melancolía. Grotesco. Clarice Lispector.

**THE REMAINS OF THE SELF:
IRONY, MELANCHOLY AND GROTESQUE IN A TALE OF CLARICE
LISPECTOR**

ABSTRACT

The story "Encarnación involuntaria" by Clarice Lispector offers, despite its brevity, a rich set of discursive strategies that challenge the status of "subject" and passes, mainly, by the use of an ironic, melancholic and grotesque narrative as vestige of "the remains of the self". Some thesis of Valentin Voloshinov, Michel Foucault, Giorgio Agamben and Boris Eijenbaum, will be used for analyze these strategies and place them within a wider theoretical context, to better see at the end, the importance of the language use as the real protagonist of Clarice Lispector literature.

Keywords: Language. Irony. Melancholy. Grotesque. Clarice Lispector.

* Colombia. Estudiante de la Maestría en literaturas latinoamericana y española de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Contacto: j_mauricio_p@hotmail.com

Es posible desaparecer, pero no es posible hacerlo sin dejar rastro de sí. El rastro de sí, el resto resultante de la desaparición, es *quien* detenta el lenguaje; sin lenguaje no habría desaparición, o al menos no quedaría prueba de ella, y sin su prueba no habría historia. La “Encarnación involuntaria”¹ de Clarice Lispector postula este ejercicio de la encarnación del otro y la consiguiente desaparición del yo, pero el testimonio que nos deja deviene en delación: el cuento mismo opera como evidencia del resto de sí.

Una mujer sin nombre, que calla su historia (sabemos que viaja constantemente y que es observadora) narra la manera como a veces, cuando tiene tiempo para observar a una persona que nunca había visto, se encarna en ella y avanza hacia su conocimiento.

El fenómeno (fenómeno y no acto, por cuanto la voluntad no aparece, precisamente porque la *encarnación es involuntaria*) es sencillo y tiene dos fases. Pero antes de estas dos fases ha de configurarse la oportunidad del dejar de ser para ser otro, consistente en tener a la vista a una persona que “nunca había visto antes” y “tener tiempo para observarla”: el tiempo, la observación y la *víctima*.

Clave es que la persona en quien la narradora haya de encarnarse sea desconocida por ella: resulta imposible encarnarse en alguien que tenga un pasado, una vida constatada, sabida, objetiva. Tratándose de un ejercicio del yo, de la imaginación y del prejuicio, termina siendo imprescindible que el otro siga siendo un molde perfecto (esto es, vacío) para el yo que se aventura hacia el desconocimiento de sí, y el conocimiento del otro.

Ahora, la primera fase de la encarnación consiste en entrar en la otra persona: práctica de la *intrusión*. Como veremos más adelante, la narradora nos miente cuando afirma que “esa intrusión en una persona, quienquiera que sea, nunca termina en su autoacusación: al encarnarme en ella, comprendo sus razones y la perdono”². Precisamente es esta mentira, que descubriremos más adelante, la que termina configurando la ironía.

La segunda fase de la encarnación consiste en *convertirse* en la otra persona: contando la manera como se transformó en misionera, nos confiesa la narradora que

¹ LISPECTOR, 2002.

² LISPECTOR, 2002, p.286.

“[s]abía que, por haber estado tres horas en presencia de ella, yo iba a ser misionera durante varios días”³. Es en esta fase donde, al menos al principio, ocurre la melancolía.

La moral del otro

En este doble descenso al otro, la intrusión pretende ser plena, el apoderamiento del otro por la narradora no ocurre a la manera de la antropofagia, no hay consumo del otro ni alimentación del otro. La encarnación propuesta por Clarice es una encarnación mágica e irrefrenable, que funciona a través del lenguaje. Dentro del otro *ya* es el otro; dentro, el otro, *ya* es sí mismo. Por eso no duda en utilizar la palabra “auto-acusación”: porque avanzando la vanguardia de sí en el otro, el fragmento de sí tiende a acusar. Tiende a acusar al otro que ha invadido, por el mero hecho de no ser sí mismo. Por eso habla de acusación. La posición deíctica se acciona cuando quien la practica se siente amenazado por la otredad.

Ahora bien, esta acusación de ser el otro siendo el mismo todavía, de estar dentro del cuerpo huésped a la manera de un parásito, comporta asimismo, al tiempo, la comprensión y el perdón. Comprensión, en tanto compenetración con el otro, en tanto concreción (*cum crescere*: crecer-con) en el otro: posición del afecto y la identificación, posición donde aflora en la misma aporía, la subjetividad autocompasiva.

En otras palabras, la disyuntiva de la culpa, la tendencia a acusar de la narradora, surge por el resto de sí en el otro, por la incomodidad parasitaria. Pero la comprensión y el perdón (el perdón por el pecado de ser otro), devienen de la desaparición del yo y por la *encarnación*.

Esta dualidad acusación-comprensión, que es consecuencia directa de la dualidad yo-otro, se va ir alternando a lo largo del relato, determinando las posiciones morales de la narradora, la ironía y la melancolía con la que asume este ejercicio de la posmodernidad.

La hipocresía del perdón y la ironía

³ Id., p. 286.

Sabemos que las palabras son portadoras de valor. La utilización de una expresión en lugar de otra (la decisión del dicente, del autor) refleja entre muchas otras cosas su posición moral. Cuando la narradora nos informa que, luego de saber que se iba a convertir en la misionera, comenzó a sentir que la delgadez y la delicadeza *extremadamente* corteses de esta ya se habían apoderado de ella, nos percatamos de que en la lucha del yo frente al otro, en la pugna modernidad vs. posmodernidad (que, a nuestro entender, está atravesada por el problema de la identidad y la otredad, la crisis de la razón cartesiana y la prescindibilidad del yo), el lenguaje ha tomado partido.

Precisamente por esto afirmamos al comienzo de este texto que la existencia misma del relato comporta la delación de los restos del yo. El perdón del que habla la narradora al comienzo se va ir desmintiendo a medida que nos enseña la manera como se fue convirtiendo en la misionera. El exceso de delgadez y cortesía (cuerpo y moral) que denuncia en la misionera es reflejo de otro exceso: el de un yo que se compara y se resiste.

“Incluso en el avión advierto que he empezado a caminar con un paso de **santa laica**”⁴, nos confía la narradora. Y continúa, después de avistar las transformaciones que la encarnación han acarreado ya con su cuerpo (“ahora soy **pálida**, no me pinto los labios, tengo la cara fina y llevo **esa clase de sombrero** de las misioneras”⁵), arribando por fin a la posición definitivamente irónica: “cuando baje a tierra tendré ya, probablemente, ese aire de **sufrimiento-superado-por-la-paz-de-tener-una-misión**”⁶.

Valentín Voloshinov, quien hizo parte del llamado ‘círculo de Bajtín’, trabajó a profundidad el fenómeno lingüístico desde una perspectiva sociológica. Para él, los enunciados cotidianos tienen dos elementos constitutivos: (i) una parte verbal actualizada (es decir, las palabras respecto al mundo) y, (ii) una parte sobreentendida o situación extraverbal. Explica que el discurso normalmente no refleja la situación extraverbal sino que da cuenta de ella dando un resumen evaluativo; es decir, no la *enuncia*, la *expone* a través de los medios que tiene para hacerlo, los cuales son, en el enunciado cotidiano, la entonación y el gesto.

⁴ Id., p. 286. Negrillas fuera del texto original.

⁵ Id., p. 286. Negrillas fuera del texto original.

⁶ Id., p. 287. Negrillas fuera del texto original.

Al trasladar toda esta construcción del enunciado cotidiano al enunciado poético o literario, Voloshinov advierte que la situación extraverbal, expuesta en aquel por el gesto y la entonación, se expresan en esta en la elección de las palabras, los elementos formales, el material y el contenido. Sostiene que la elección de cualquiera de estos elementos de la obra, en lugar de otros, y su disposición final (estilo), supone una valoración del autor (locutor), de estos elementos.⁷

Ahora bien, “caminar con un paso de santa laica”, ser pálida, llevar “esa clase de sombrero de las misioneras, y tener ese aire de sufrimiento-superado-por-la-paz-de-tener-una-misión” (así, unido por guiones, es decir, pronunciado de un tirón), son expresiones elegidas por la narradora para dar cuenta de la encarnación de la misionera encontrada por casualidad en el avión. La imposibilidad del perdón basado en la comprensión de las razones de la misionera es evidente: el yo de la narradora se resiste, pelea, y termina posicionándose en un plano superior al de la misionera, en un plano acusador desde el cual formula sus apreciaciones a través de un tono y un estilo irónicos. La burla cruel funciona como una suerte de venganza por dejar de ser. Quien se venga, por supuesto, es el resto de sí, y lo hace a través del lenguaje.

El lugar del discurso

Para Foucault, a su vez, “la ausencia es el primer lugar del discurso”.⁸ La pretendida muerte del autor celebrada por los filósofos del *Tel Quel* fue matizada por Foucault al dejar claro las categorías de autor que utilizaba en sus trabajos (al menos en *Las palabras y las cosas*), que no es otra que la de función-autor, y no el sujeto-autor, lo que por elemental no es menos importante, por cuanto reposiciona al lenguaje (en un sentido amplio) y a la escritura (en un sentido restringido) en su funcionalidad constitutiva. Dice Foucault:

[...] ella [la escritura] es un juego de signos ordenado no tanto de acuerdo con su contenido significado como con la naturaleza misma del significante; pero también que esta regularidad de la escritura se experimenta siempre del lado de

⁷ VOLOSHINOV apud TODOROV, p. 1981.

⁸ FOUCAULT, 1999, p. 88.

sus límites; está siempre transgrediendo e invirtiendo esta regularidad que acepta y con la que juega; la escritura se despliega como un juego que va infaliblemente más allá de sus reglas, y así pasa al exterior.⁹

Las reglas del discurso, la disposición de sus elementos, *hacen* a los personajes, comenzando incluso por el mismo autor, en tanto que el nombre de autor está signado y delimitado por el alcance y características de su obra. En nuestro análisis, la narradora, que no tiene nombre ni historia, *adquiere un nombre* a través de su relación con el lenguaje, de su utilización del discurso. Así, su personalidad estará constituida por el tono de su voz.

Afirma Foucault que “[e]n la escritura, no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir, no se trata de prender a un sujeto con alfileres en un lenguaje, se trata de la abertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no cesa de desaparecer.”¹⁰ En la experiencia de su desaparición involuntaria, la narradora advierte que se ha vuelto completamente moral: ha asumido la pesada y *evangélica* moralidad de la misionera. Recuerda que antes de esta encarnación, al momento de subir al avión “era saludablemente amoral”, y, angustiada, recula en su desaparición para reafirmar su existencia presente: “¡Era, no: **soy!**”, me grito rebelándome contra los prejuicios de la misionera. Es inútil: toda mi fuerza está siendo empleada en la obtención de un ser frágil.”¹¹ Es curioso observar cómo el enérgico grito con que trata de retomar su personalidad amoral contrasta con la aseveración de que está empleando toda su fuerza en la obtención de un ser frágil, es decir que, doblemente escindida, se niega (deseando lo contrario) a desaparecer. El oxímoron en que incurre (usar toda su *fuerza* en ser *frágil*), da vida a un nuevo nivel de conciencia: es el lugar donde se refugia el resto de sí, que se contradice.

La contradicción, la ambigüedad de su postura, denota lo apuntado por Foucault: a través del oxímoron, el lenguaje ha conseguido la abertura dónde instalar el continuo desaparecer del sujeto que enuncia y es enunciado.

Historias y delaciones

⁹ Id., p. 90.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ LISPECTOR, 2002, p. 287.

Dice Foucault que “[l]a marca del escritor no es más que la singularidad de su ausencia; necesita desempeñar el papel de muerto en el juego de la escritura.”¹² El papel que la obra desempeñaba hasta antes del advenimiento de la modernidad, consistía en asegurar el alejamiento de la muerte, asegurar la perdurabilidad de la memoria del héroe en el tiempo. El advenimiento de la modernidad supuso una transformación en esta manera de entender las obras. La configuración del escritor genio, típica del romanticismo, que suponía en este el sacrificio de su propia vida en función de la obra, terminó dejando al autor la sepultura como único resquicio posible. En este sentido, el discurso de y en la obra, la historia y su lenguaje, son los culpables del asesinato insoslayable del enunciadore: atravesado por la palabra, quien detenta el lenguaje ha de desaparecer detrás de este.

El cuento “Encarnación involuntaria” es la prueba del delito mediante el cual se *dio muerte* a su narradora. En este cuento de Clarice, quien habla lo hace porque ya no existe, o porque ha sobrevivido a la experiencia de la inexistencia. Sus palabras pues, son el vestigio resultante de una aventura imposible pero que aún así sucede (la existencia del cuento da cuenta de ello): en la mera involuntariedad de la encarnación, en el obedecimiento ciego a este designio de la providencia, queda el vestigio de un yo moderno que se niega a desaparecer, pero que, en su incesante desaparición, termina multiplicándose: fragmentariedad del yo.

La delación es pronunciada, *bajo palabra*, por los restos de sí.

La obra de Clarice no se agota en la experimentación literaria, pues hay en ella tanto un fuerte cuestionamiento al sentido tradicional que se le da al alcance del lenguaje, como una propuesta estética que superaría el mero acercamiento fenomenológico de lo literario: el llamado monólogo interior, o flujo de conciencia, que caracteriza su prosa, nos muestra un mundo interior y exterior hecho sólo de palabras. Las palabras, que no son inocentes, permean y destruyen las leyes de lo fenoménico, de lo comprobable, y nos llevan a experimentar en la lectura, aquello que la filosofía de la posmodernidad tanto ha postulado: la posibilidad de perder el centro, el esencialismo, en función de otra cosa, o muchas otras cosas; el habitar en el lenguaje, en esa doble instancia de la lengua que es la

¹² FOUCAULT, 1999, p. 88.

ipsidad derridiana, que por un lado nos acoge y por el otro nos expulsa (hospitalidad y hostilidad de la lengua).

Cabe preguntarse entonces: ¿con qué lengua habla la narradora de “Encarnación involuntaria”? ¿Es una lengua propia? ¿A quién pertenecen sus palabras? ¿Cómo es que se atreve a relatarnos (delatándose) la experiencia de su dejar de ser? ¿Cuál es ese resto de sí que sobrevive a la muerte? Porque ella *experimentó* el viento en su cuerpo (de misionera) ahora lúbrico al descender del avión; comprendió, arreglándoselas, las faldas largas (imaginarias faldas largas) que protegían a la misionera de la impudicia del viento. ¿A quién, entonces, pertenecen sus experiencias?

El resto de sí depara la multiplicación del yo

La narradora nos confía saber que dentro de unos días logrará reanudar integralmente su propia vida, que “quién sabe, tal vez sólo haya sido propia más que en el momento de nacer, y por lo demás haya estado hecha de reencarnaciones”¹³. Ella duda de la propiedad de su vida, pero no duda de la propiedad de sus palabras. Y no duda de ella, no porque esté segura de que le pertenecen, sino porque jamás tiene la necesidad de plantearse semejante pregunta.

Un sujeto hecho de palabras, cuyo nombre propio es dado por el uso del lenguaje y la posibilidad de la enunciación, es un sujeto que tiende al vacío y cuyo sentido de la identidad es distinto. La narradora, encarnando innumerables vidas, ha experimentado el vaciamiento del yo, pero con este vaciamiento también ha disfrutado de la magia de ser uno y muchos.

Pero esta magia de ser otro se pone en entredicho si observamos con detenimiento la posición irónica, advertida más arriba, que asume respecto de sus huéspedes. Cabría la suspicacia pues, de que no se trata más que de una suerte de solipsismo sublimado, que su irrefrenable sino de la encarnación involuntaria obedece más a una estrategia de un yo dominante que no puede comprender al mundo sino apropiándose, camuflándose en la facultad mimética de una intensa capacidad de observación, y burlándose de aquello que

¹³ LISPECTOR, 2002, p. 287.

acaba de conquistar. Incluso cabría la idea de que lo que realmente encarna la narradora es el prejuicio del otro, la idea prejuiciosa y arbitraria, que se ha hecho durante cierto tiempo de observación, de cómo es la vida interior de tal o cual persona: puesta en escena de un exceso de fe en el prejuicio. Pero no. Ella se dice y nos dice: *soy una persona*. Y las personas *son*, porque han sobrevivido a la libertad horrible de no ser. Dice Clarice en la crónica “Persona” de *Revelación de un mundo*:

Persona. Tengo poca memoria, por eso ya no sé si era en el antiguo teatro griego que los actores, antes de entrar en escena, se colocaban en el rostro una máscara que representaba por la expresión lo que el papel de cada uno de ellos expresaría. Bien sé que una de las cualidades de un actor reside en las mutaciones de su rostro, que la máscara esconde. ¿Por qué entonces me agrada tanto la idea de que los actores entren en escena sin su rostro propio? Tal vez creo que la máscara es un darse tan importante como el darse por el dolor del rostro. Incluso los adolescentes, que son puro rostro, a medida que van viviendo fabrican su propia máscara. Y con mucho dolor. Porque saber que de allí en adelante van a pasar a representar un papel es una sorpresa amedrantadora. Es la libertad horrible de no ser. Y el momento de la elección. [...] Elegir la propia máscara es el primer gesto humano voluntario. Y solitario. Pero cuando finalmente fija la máscara a aquello que se eligió para representarse y representar el mundo, el cuerpo gana una nueva firmeza, la cabeza se yergue altiva como la de quien superó un obstáculo. La persona es.¹⁴

Por eso, en el cuento, cuando el fantasma de sí misma se apodera de la narradora, como ella nos cuenta, “la alegría es tal por el encuentro, tan grande la fiesta, que por así decir lloramos una sobre el hombro de la otra. Después nos enjugamos las lágrimas felices, el fantasma se incorpora plenamente en mí y con cierta altivez salimos al mundo exterior.”¹⁵

Pasar de rostro en rostro, de personaje en personaje, abandonada de sí, para en contadas ocasiones vivir el reencuentro consigo misma, o con el fantasma de sí misma (ya sabemos que el cuento es la delación de un *asesinato*, no es de extrañar que la narradora utilice esa expresión para referirse a sí misma) y sentir el orgullo (la *altivez*) de ser, de haber superado un *obstáculo*.

La encarnación, según hemos notado, es angustiante; si bien es maravillosa por cuanto significa la práctica de un *imposible moderno*, es angustiante porque implica abandonar la seguridad de la existencia, afrontar el duelo de sí, y entrar en el limbo de la

¹⁴ LISPECTOR, 2005, p. 58-59.

¹⁵ LISPECTOR, 2002, p. 287.

otredad. Más allá de que el resto de sí depare la multiplicación del yo en otros, y en múltiples fantasmas de sí, el duelo por la pérdida del yo esencial continúa siendo el dolor más grande. Tal como dice Clarice en la crónica “Persona”, la elaboración de la máscara, primer gesto voluntario del ser humano, genera el dolor de saber que somos personajes (como personaje es la narradora de este cuento, o incluso la misma Clarice: personaje autor), que hemos sobrevivido a la insufrible libertad de la nada.

La melancolía y la pérdida

Giorgio Agamben recupera para la filosofía contemporánea el estudio de la “acidia”, el octavo de los pecados capitales según la más antigua tradición patristica, posteriormente fusionado en uno solo con la “tristitia”. Agamben presenta la genealogía de este mal del ánimo o “demonio meridiano” (denominado así en la Edad Media) que atacaba fundamentalmente a los religiosos retirados en sus celdas. Al retratar sus características y vindicar su importancia presente, afirma que

[m]uy pocos habrán reconocido en la evolución patristica de las *filiae acediae* las mismas categorías que utiliza Heidegger en su célebre análisis de la banalidad cotidiana y de la caída en la dimensión anónima e inauténtica del <<se>> que ha proporcionado el punto de partida [...] a innumerables caracterizaciones sociológicas de nuestra existencia en las llamadas sociedades de masas. Y sin embargo la concordancia es incluso terminológica. *Evagatio mentis* se convierte en la fuga y en la di-versión de las posibilidades más auténticas del ser-ahí; *verbositas* es la charla que en todas partes y sin cesar disimula lo que debería revelar y mantiene así al ser-ahí en el equívoco; *curiositas* es la <<curiosidad>> que <<busca lo que es nuevo sólo para saltar una vez más hacia lo que es más nuevo aún>> e, incapaz de tomar verdaderamente cuidado de lo que se le ofrece, se procura, a través de esa <<imposibilidad de detenerse>> (la instabilitas de los padres), la constante disponibilidad de las distracciones.¹⁶

Más adelante, vinculando las características de la acidia con la filosofía de Kierkegaard, sostiene que

[L]a acidia es un mal mortal: es más bien la enfermedad mortal por excelencia, cuya imagen desencajada ha fijado Kierkegaard en la descripción de la más temible de sus hijas: “la desesperación que es consciente de ser desesperación, consciente por lo tanto de tener un yo en el cual hay algo eterno, y ahora

¹⁶ AGAMBEN, 1995, p. 30.

desesperadamente no quiere ser ella misma, o desesperadamente quiere ser ella misma.¹⁷

En “Encarnación involuntaria” observamos las categorías de la banalidad cotidiana y de la caída en el “se” Heideggeriano, recordadas por Agamben: la *evagatio mentis*, en el evadirse de sí de la narradora; la *verbositas*, en la delación operada por el lenguaje, el lugar del discurso *imposible* de una narradora evadida, y que es la constatación o la prueba de esa evasión; y la *curiositas*, con la que la narradora pasa de un cuerpo a otro sin cesar, tanto así que teme que toda su vida se haya dado de encarnación en encarnación. Heidegger describe el fenómeno del anonimato y la inautenticidad característicos de la vida moderna. Estas categorías, compartidas por la acidia (de donde proviene su filiación más antigua, según Agamben), nos ayudan a comprender el doble y contradictorio proceso de emancipación ocurrido en la mente de la narradora. A su vez, la desesperación (descrita por Kierkegaard), que sabe que lo es, pero quiere y no quiere dejar de serlo, es experimentada por el resto de sí de la narradora que se resiste a la desaparición, y que a pesar de saber que recuperará su propia vida, duda de su propiedad, de su autenticidad, deseando (como vemos al final de la historia, cuando encuentra a la prostituta y la imita) dejar de ser ella misma, más allá del dolor y la angustia. Esta contradicción, pues, acerca su experiencia a la de la acidia.

La acidia (o *tristitia-acedia*, como prefiere llamarla Agamben) tenía una *doble polaridad* que la hacía en ocasiones deseable por sus consecuencias positivas en el terreno de la imaginación y la creatividad artísticas. Agamben especula que tal vez esta cualidad fue la que le abrió las puertas para que se vinculara con el paso del tiempo a la melancolía.

La melancolía, sabemos, está ligada constitutivamente al amor, al eros. La pérdida del objeto del placer ocasiona en el yo un proceso extraño que depara la aparición de los fantasmas compensatorios. La división del yo en fantasma o fantasía del objeto perdido y yo censor y adolorido; y la ruptura de la barrera que en la infancia aprendemos a respetar entre lo real y lo imaginario (ruptura que se da por la imposibilidad, para el yo, de sobrevivir a la pérdida), son padecidos también por la narradora.

La contradicción que ella evidencia entre la angustia y la emoción que le generan el dejar de ser, y la posterior aparición del fantasma de sí misma que la abraza, le enjuga las

¹⁷ AGAMBEN, 1995, p. 31.

lágrimas y la reconforta, devolviéndole el orgullo (esto es, precisamente, el *ego*), nos dejan entender que la experiencia de la “Encarnación involuntaria” es erótica y por tanto melancólica; y lo es por cuanto la muerte del yo que vive la narradora hace nacer el resto (o el fantasma) de sí, donde se ubica la materia que lo constituye y que constituye el relato: el lenguaje.

Lo grotesco

Boris Eijenbaum, perteneciente al llamado ‘primer formalismo ruso’ (comienzos de siglo XX), analizó los elementos materiales de la obra de Gogol “El Capote”, en un artículo fundamental para el movimiento crítico que representaba. Tratando de definir el sentido de lo grotesco, dice:

Se percibe un desacuerdo cómico entre la tensión de la entonación sintáctica que ha comenzado sorda y discretamente y su consistencia semántica. Esta impresión está reforzada por la elección de las palabras, que parecen contradecir la construcción sintáctica del período: “Caritas... picante señorita... bebiendo el té a sorbos con bizcochos baratos” [...] Esta contradicción o discordancia actúa sobre las palabras mismas de manera tal que se vuelven *extrañas*, insólitas, suenan de una manera inesperada e impresionan el oído como si hubieran sido descompuestas o inventadas por primera vez por Gogol.¹⁸

El desacuerdo entre la tensión de la entonación sintáctica y su consistencia semántica, o, en los términos de Voloshinov que manejamos al comienzo de este trabajo, entre el estilo del cuento y su significado, hace aparecer, sobre el final, su cariz grotesco.

El cuento narra en un lenguaje sencillo, plagado de cotidianidad, una experiencia perturbadora y para nada común, como la de dejar de ser para ser otro. La ironía con que la narradora se refiere a la misionera que ha invadido y luego encarnado, así como la melancolía que padece después al enfrentarse a la sensación del dejar de ser de su propio yo, contrastan abiertamente con la ilusión cómica, detonante de lo grotesco, que aparece al final del relato.

Cuando la narradora trata de convertirse en prostituta voluntariamente (detalle importante, si se tiene en cuenta que en el caso de la misionera todo fue involuntario,

¹⁸ EIENBAUM, 1995, p. 167-168.

incluso en contra de sus propios deseos) tratando de seducir al primer hombre que se atraviesa en su visión, (para lo cual fuma con los ojos entrecerrados, como bien lo hace la prostituta) termina fallando por la sencilla razón de que este hombre gordo (lo dice dos veces) se encontraba leyendo el *New York Times*, y el perfume que ella llevaba en esa oportunidad era *demasiado* discreto. Fallar en un ejercicio de la seducción por llevar un perfume no muy fuerte y por el hecho de que la persona a quien pretendía seducir se encontraba leyendo el *New York Times* (es decir, era un hombre enterado, probablemente norteamericano o que al menos sabía leer en inglés), es un final, diríamos, demasiado ligero para el *tono* que la narradora ha manejado durante todo el relato, un tono signado por la ironía mal disimulada del resto de sí y la melancolía fantasmática del desaparecer.

El contraste que hay entre la angustia de encarnar a una misionera (adalid de la moral rígida y laica, voluntariosa y decidida), y el divertimento que le genera pretender encarnar a una prostituta (representante de la vida licenciosa y lujuriosa), termina de configurar el toque grotesco con que la narradora remata su relato.

Vemos pues en este cuento de Clarice Lispector la puesta en marcha de diversas estrategias del lenguaje: desde la ironía (en el desfase entre lo que se dice de la misionera y la manera como se dice), la melancolía (en la escisión y la contradicción) y lo grotesco (en la diferencia entre la *gravedad* del tema y el *tono* empleado al final), para retratarnos que su verdadero detentador no es ni el personaje autor, ni el personaje narrador, sino él mismo, el lenguaje: locus, materia y delación del resto de sí.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Estancias**. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Valencia: Pre-textos, 1995.
- ANDRADE, Ana Luiza. "*Políticas indigestas. Gastronomía e antropofagia*". In: **Travessia - Revista de Literatura** n. 36, UFSC. Ilha de Santa Catarina, jan-jun. 1998. p. 112-141
- EIJENBAUM, Boris. "¿Cómo está hecho 'El capote' de Gogol?" [1918]. In: TODOROV, Tzvetan. (comp.). **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. 7. ed. México: Siglo XXI, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* In: _____. **Entre filosofía y literatura**. Barcelona: Paidós, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. "Persona". In: _____. **Revelación de un mundo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- _____. "Encarnación Involuntaria". In: _____. **Cuentos Reunidos**. Madrid: Alfaguara, pp. 286-8, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. (comp.). **Mikhail Bakhtin**: Le principe dialogique. París: Seuil, 1981.