



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# La poética caníbal de Clarice Lispector : del sauce Robert a la sangre bruta

Autor:  
Andrade, Ana Luisa

Revista  
Mora

1996, N°3, pp. 74-88



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

# La poética caníbal de Clarice Lispector: del sauce Robert a la sangre bruta \*

Ana Luiza Andrade (UFSC) \*\*

*Nós somos canibais. É preciso não esquecer. E respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue.*

(Clarice Lispector, *Nossa Truculência*)

Como entrada en el cuerpo del texto de este ensayo, situar la palabra **incorporación** ya sugiere la apropiación del **cuerpo**. El acto de incorporación propiamente dicho que aquí nos interesa, como metáfora de apropiación cultural, implica, según Maggie Kilgour<sup>1</sup>, el delicado equilibrio entre el exterior y el interior de un cuerpo político en la simultánea identificación y separación entre una cultura hegemónica y una cultura contra hegemónica que se apropiarían una de la otra.

En la obra de Machado de Assis, central en la tradición literaria brasileña pero aún culturalmente periférica -como bien lo colocó la crítica de Roberto Schwarz-, el avasallador juego de intereses que atrae a los personajes al poder, en los extremos sociales de una incorporación cruda, se resumiría en la filosofía paródica del **humanitismo: o comer o ser comido**. Pero es sobre todo la memoria fragmentada de un cuerpo textual en su diversidad inédita de autores como Luciano de Samosata, Robert Burton, Sterne, Swift, Montaigne, etc., quienes, amalgamados a la

cultura brasileña de final de siglo, transportan la lectura machadiana al siglo XX.

Así como Dom Casmurro de Machado, Clarice Lispector, en su obra, intenta *unir las dos puntas de la vida*, es decir, el origen y el fin, evidenciando en el legado brasileño machadiano, apropiativo y moderno, un **corpus** fragmentario, resultante de un proceso de nutrición de sí misma que incorpora al otro en su diferencia. En una diversidad propia, cada fragmento clariceano se esboza como génesis de otro en la respectiva reproducción o reterritorialización de sus textos, encadenándose como las series leibnizianas convergentes y divergentes. De acuerdo con la lectura de Leibnitz hecha por Deleuze, los fragmentos en serie colocan como *instancia paradójica siempre dislocada del centro excéntrico eternamente descentrado, la coherencia del 'yo', la del mundo y la de Dios*, en la afirmación de la distancia entre los opuestos, exactamente cuando éstos remiten uno al otro.<sup>2</sup> Esta distancia entre opuestos que se remiten uno a otro en la representación de un

\* Mis agradecimientos a Mariana Drocchi Cezar de Andrade por auxiliarme en la traducción al español.

\*\* Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil.

<sup>1</sup> KILGOUR, Maggie, **From Communion to Cannibalism An Anatomy of Metaphors of Incorporation**, New

Jersey: Princeton University Press, 1990.  
<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles, **La lógica del sentido**, trad. y prólogo por Miguel Morley, Buenos Aires: Paidós, 1990, pág. 27 y págs. 182-3.

texto fragmentario que se alimenta de otros textos, ocurre en el tiempo melancólico de una dialéctica saturnina, como observa Walter Benjamin con respecto al dios Saturno en relación a la devoración cronológica de extremos: *Quanto à dialética de Saturno, ela exige uma explicação mitológica de Cronos... Essa concepção não é dualista apenas com relação à ação externa do deus, mas também com relação ao seu destino próprio e pessoal, e isso de forma tão abrangente e tão nítida, que poderíamos caracterizar Cronos como um deus dos extremos. Por um lado, ele é o senhor da Idade de Ouro... por outro, é o deus triste, destronado e humilhado... por um lado, gera (e devora) inúmeros filhos, e por outro está condenado à eterna esterilidade: por um lado é um monstro capaz de ser vencido pela astúcia mais vulgar, e por outro é o deus antigo e sábio, venerado como a inteligência suprema, (...) É nessa polaridade imanente da concepção de Cronos... que o caráter específico da concepção astrológica de Saturno encontra sua explicação definitiva - esse caráter que em última análise é determinado por um dualismo intenso e fundamental.*<sup>3</sup>

Entre los extremos temporales de un canibalismo moderno - la vida que genera vida dentro de la vida que devora vida - como la

biografía de Macabéa nace a partir de la autobiografía implícita de Rodrigo S. M. en **A Hora da Estrela**, Clarice capta tan excepcionalmente como Machado de Assis la melancólica saturnidad de la convivencia de tiempos históricos en sus opuestos extremos de primitivismo y modernidad, principalmente al relacionar naturaleza y cultura. De hecho, la melancolía machadiana, tal como la teoriza Walter Benjamin, parte de un cuerpo que se escribe mientras se alimenta de otros cuerpos. Al generar el fragmento donde los géneros se mezclan, los opuestos en Machado ya se proponían como mal y cura (veneno y remedio, o sea, *pharmakos* y *pharmakon*, como bien lo percibe Derrida en su lectura de Platón): mal de artistas y de locos que a través del emplastro **desmelancolizador** creado por Brás Cubas (él mismo muere de otra enfermedad durante el proceso de elaboración del emplastro), se propone como justificación para escribir sus memorias (que a semejanza del emplastro se proponen como cura) con la *pluma burlona* mezclada con la *tinta de la melancolía*: las **Memorias Postumas de Brás Cubas**. Esta *panacea medicinal*, como bien la califica Enylton de Sá Rego en su libro sobre la tradición luciánica de Machado de Assis<sup>4</sup>, rescata al texto que **anatomiza** sus partes para reunirlos en un único **corpus** trascendental melancóli-

co, ejemplarmente representado en la **Anatomia da Melancolia** de Robert Burton. Para él, los hombres, por esfuerzos combinados, se constituyen como partes del hombre; aunque a partir de la visión solitaria del mundo hobbesiano devorador del *cada quien por sí*.<sup>5</sup> La imagen voraz y devoradora del tiempo moderno encuentra en la pintura negra de Goya *Saturno devorador de uno de sus hijos*, una reproducción terrorífica, grotesca y coincidente con el desmembramiento de un cuerpo humano en la extrema separación (exocanibalismo) y en la incorporación (endocanibalismo) del otro en sus fronteras animalescas.<sup>6</sup> En su trascendencia, la imagen es la de la

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter, **Origen do Drama Barroco Alemão**, São Paulo: Brasiliense, 1984, pág. 175.

<sup>4</sup> DE SÁ REGO, Enylton, **Do Calundu à Panacéia: a sátira menipéica e a**

**tradição luciânica em Machado de Assis**, Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 1989.

<sup>5</sup> KILGOUR, Maggie, *Under the Sign of Saturn* in **From Communion to**

**Cannibalism**, ob. cit., págs. 152-166.  
<sup>6</sup> STAROBINSKI, Jean, Goya in **1789 Os Emblemas da Razão**, trad. Maria Lucia Machado, Pref. Jorge Coli, São Paulo: Cia das Letras, 1988.

autofagia humana que rompe y fragmenta el pensamiento en la modernidad. Quizás le haya faltado al Goya de las pinturas negras el pincel jocoso para mezclarlo con la tinta de la melancolía en el tono serio-cómico de Brás Cubas. Su amigo Quincas Borba, inventor de la filosofía paródica que es el Humanitismo, se convierte en mendigo, en millonario (en el romance **Quincas Borba**) y delega su fortuna a otro amigo, Rubião, quien, después de gustarla, muere loco y pobre. El lector se preguntará entonces, ¿de qué tipo de amistad trata esta transmisión desafortunada? Al margen de la amistad y contraria a ella, la envidia es una forma perversa de imitación que se transforma en rivalidad, como lo explica Burton, y podría haber sido mediante Quincas Borba.<sup>7</sup> Allí puede leerse la agresión para con el otro, la incorporación de éste y su asimilación, tres momentos que se hacen presentes en la pintura de Goya coincidentes con los tres momentos (agresión, incorporación y asimilación) en los que el acto caníbal se descompone, en teoría, según Walter Moser.<sup>8</sup> Éste lo relaciona con un tiempo (pos)moderno, caracterizado por la propia canibali-

zación de la ruptura con la tradición de una vanguardia modernista, lo que resulta en una *redevoración planetaria*, o sea, en el signo recolocado en reciclaje transcultural.

Las memorias de Brás Cubas se representan incompletas, o sea, en una constante revisión de sí mismas, aunque se presenten por primera vez en edición póstuma, pues es un muerto quien se reescribe y no existe argumento contra lo definitivo de la muerte (excepción hecha a la vida de la escritura como diría Montaigne, para quien, anticipándose a Foucault, el texto exige la muerte de su autor). La idea del hombre como una *errata pensante*, cada estación de la vida corrigiendo la anterior *hasta la edición definitiva, que el editor entrega gratuitamente a los gusanos*<sup>9</sup>, coincide con el reescribirse o el reproducirse en fragmentos de otros textos recontextualizados o no, lo que caracteriza el proceso provisorio y moderno de Clarice Lispector. En su escritura melancólica, Clarice se autodevora, alimentando-se de sí misma, o sea, de sus propios textos reciclados, cual *serpiente que engulle su propia cola*, en las palabras introductorias de **Um Sopro de Vida**. Pero Clarice

no alimenta *gratuitamente a los gusanos*: al escribir con el cuerpo, expone el corte entre una escritura canibalizada, en **carne viva** y un texto **predador**, caníbal, que elimina este corte. En el sistema hegemónico hipócrita de una cultura consumista, los rótulos de **novedad** no distinguen más el corte que separa a la víctima del victimario, o a la producción del producto (dentro de la economía de funcionamiento de las máquinas deseosas de un cuerpo sin órganos, según Deleuze y Guattari).<sup>10</sup> Su cuerpo-texto se inscribe en la economía canibalesca entre falta y exceso, hambre y deseo, arraigándose y

<sup>7</sup> KILGOUR, Maggie, *Anatomy of Melancholy* in **From Communion to Cannibalism**, cita a Robert Burton: *envy is a perverse form of imitation, in which emulation has turned into rivalry*. (p. 151). Y Quincas Borba describe la envidia según Humanitas: *...compreendendo que a inveja não é senão uma admiração quel luta, e sendo a luta a grande função do gênero humano, todos os sentimentos*

*belicosos são os mais adequados à sua felicidade. Daí vem que a inveja é uma virtude*. (p. 615). El título irónico del texto de Clarice *Uma Amizade Sincera* también señala la frontera de la envidia cuando los amigos se separan (en **Felicidade Clandestina**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981).

<sup>8</sup> MOSER, Walter, *L'Antropophagie du Nord au Sud* en **Confluences Littéraires, Brésil-Québec: les ba-**

**ses d'une comparaison**, Les Editions Balzac, Collection L'Univers du Discours, 1992.

<sup>9</sup> DE ASSIS, Machado, **Memórias Póstumas de Brás Cubas, Obras Completas de Machado de Assis**, Rio de Janeiro: Edições Aguilar, pág. 549.

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix, *Les Machines Désirantes* en **LL'Antioedipe Capitalisme et Schizophrenie**, Paris: Minuit, 1972.

huyendo *de las formas textuales en su reproducción cultural*.<sup>11</sup>

La escritora, como ya lo había observado Benedito Nunes en la introducción a la edición crítica, reterritorializaba sus propios textos (o fragmentos de textos)<sup>12</sup> a la manera de las frases que terminan las secciones de **Paixão Segundo GH** y reabren las siguientes, o como los cinco fragmentos de un proceso de matar cucarachas en *A Quinta História*.<sup>13</sup> Aquí, uno se desdobra en el otro (uno sirviendo de génesis para el otro, o aún, uno **comien-**do al otro al renovarse en un aparentemente **nuevo** fragmento). En

realidad, la quinta historia es profundamente irónica en el momento en que la narradora expone su cartel **de virtud** -*Esta casa ha sido desinfectada*- pues sabe que no puede exterminar a las cucarachas, y que el cartel anuncia una falsa solución para el problema de la proliferación de cucarachas. Como éstas, los textos de la escritora proliferan ilusoriamente como **nuevos**, cuando en realidad uno es la reescritura del otro. Por lo tanto, la referencia a Leibnitz y al amor en la Polinesia al final de la quinta historia no es gratuita. Ella agrega un componente irónico pues Leibnitz apa-

rece justamente como iniciador de otra serie, aparentemente desconectada de las otras, siendo él mismo quien las inventa. Allí, Clarice demuestra realmente no cómo matar cucarachas, pero sí, cómo apropiarse del **pensamiento en serie** leibnitziano. Si la pluma de Clarice no llega a ser jocosa como la de Brás Cubas, su ironía es fina y apela a una lectura que la descifre en relación con el mecanismo desencadenante de las series. El corte entre las series, esquizofrénico e improductivo, interfiere en el acontecimiento y equivale a la muerte, al olvido, y podrá ser recordado más adelante en otra serie. Puede pasar, por ejemplo, del hecho doméstico de matar cucarachas a un acontecimiento entre una dama de la alta sociedad y un mendigo. La narrativa clariceana, al identificarse con el gran **otro** social de las culturas canibalizadas, encarna la **otra** parte contrahegemónica de un mundo que se abre en grieta *por la boca desdentada* de un mendigo con una herida en la pierna en *A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais*.<sup>14</sup> En este texto, la herida simboliza una complicidad paradójica entre un mundo caníbal (el

<sup>11</sup> SAID, Edward, **The World the Text and the Critic**, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983, pág., 225. Véase con respecto al desplazamiento de un cuerpo-texto incoforme, ANDRADE, Ana Luiza, *O Corpo-Texto Canibal em Clarice Lispector* en ANUÁRIO DE LITERATURA Revista da Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Brasileira, Florianópolis, EDUFSC, SC, 1994, o en español, *El Cuerpo-Texto Canibal*

en Clarice Lispector en **Discurso, Teoria y Análisis** nro. 16, Primavera, México DF: UNAM, 1995, págs. 1-10.

<sup>12</sup> NUNES, Benedito, edição crítica, *Nota Filológica de Paixão Segundo GH*, Coleção Arquivos, Florianópolis: Editora da UFSC, 1988, pág. XXXV: *Os fragmentos constituíam, pois, o elemento básico da narrativa em elaboração. Para dizê-lo de outro modo, e elaboração da narrativa, sob*

*o ritmo intermitente da escrita, encontra no fragmento o seu momento primeiro e decisivo.*

<sup>13</sup> LISPECTOR, Clarice, *A Quinta História en Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

<sup>14</sup> LISPECTOR, Clarice, *A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais* en Edição Crítica de **Paixão Segundo GH**, coord. Benedito Nunes, Coleção Arquivos, Florianópolis, Editora da UFSC, 1988, págs. 151-161.

centro) y un mundo canibalizado (la periferia) explicitado, en resumen, en el humor negro de las excentricidades urbanas: mientras la bella dama de la alta sociedad es una fiera culturalmente alienada en relación con este **otro** asustador, el mendigo *invertía en la gran herida en carne viva*, y al verla *pensaba: comida, comida, comida buena, dinero, dinero*. Tanto la boca desdentada como la herida en carne viva del mendigo son **huecos** que expresan la carencia o gran hambre del otro como enfermedad de un mismo cuerpo sociocultural. Viviendo para el dinero y por el dinero, ambas partes de este cuerpo se distancian excesivamente una de la otra en la complicidad tácitamente falsa del consumo capitalista.

La **falsa** renovación, en el sentido del *pensamiento en serie convergente* leibniziano, ocurre, en la obra de Clarice Lispector, bien como

reproducción de texts con un mismo título en diferentes colecciones<sup>15</sup> o como reproducción de textos iguales con título diferente en colecciones diferentes.<sup>16</sup> Estas reproducciones se amoldan, hasta cierto punto, a una mentalidad de consumo (que, de forma contradictoria, Clarice ataca ferozmente en toda su obra) y su forma más evidente de adhesión a esta mentalidad son las columnas femeninas de moda donde se reproducen las ideas burguesas sobre el mito de lo eterno femenino conforme a una exigencia masculina en la *Feira de Utilidades* del **Correio da Manhã**, publicadas bajo el seudónimo de Helen Palmer o Ilka Soares.<sup>17</sup> De este modo, Clarice se deja **canibalizar** concientemente por el consumismo. No obstante, en la **reterritorialización** textual, como es el caso ejemplar de *A Quinta História* donde se exponen los mecanismos de desencaje de se-

ries divergentes, la repetición del fragmento revive, a cada paso, en nuevos contextos. El baño de iniciación de Joana, por ejemplo, en **Perto do Coração Selvagem**<sup>18</sup>, se repite con la diferencia del desplazamiento en el baño de mar de Lori en **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**<sup>19</sup> y tendrá otros títulos como *As Águas do Mar (A Descoberta do Mundo)*<sup>20</sup>, *As Águas do Mar*<sup>21</sup> (**Onde Estivestes de Noite**) y *As Águas do Mundo* (en **Felicidade Clandestina**<sup>22</sup>) para transformarse, en *Água Viva*<sup>23</sup>, en iniciación escritural que se coloca como una especie de autografía biopoética. En el caso del desplazamiento reterritorializado, los cambios indican un proceso de madurez/gestación del fragmento. **Água Viva** podría representar una partenogénesis (desarrollo de un óvulo no fecundado) de la escritura, un acto simbólico de concebir palabras a través del ser que nace al

<sup>15</sup> Así como el propio *Legião Estrangeira* (en **Legião Estrangeira**) está publicado, por ejemplo, en **Felicidade Clandestina**, muchos textos están republicados en diferentes antologías con exactamente los mismos títulos.

<sup>16</sup> Existen varios títulos para el mismo texto, como es el caso de *Un Caso para Nelson Rodriguez (A Descoberta do Mundo)*, *Antes da Ponte Rio-Niterói" (A Via Crucis do Corpo)*, *Um Caso Complicado (Onde Estivestes de Noite)*. Clarice reescribe fragmentos de novelas y los publica, como es el caso de una descripción del espejo en **Água Viva** que está publicada en *Espejos (Para Não Esquecer)*.

<sup>17</sup> Los artículos publicados con

pseudónimos se encuentran en los archivos de Clarice Lispector, organización de Eliane de Vasconcellos en la Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>18</sup> LISPECTOR, Clarice, **Perto do Coração Selvagem**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, págs. 7-77.

<sup>19</sup> LISPECTOR, Clarice, **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

<sup>20</sup> LISPECTOR, Clarice, **A Descoberta do Mundo**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

<sup>21</sup> LISPECTOR, Clarice, *As Águas do Mar* en **Onde Estivestes de Noite**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, págs. 151-153.

<sup>22</sup> LISPECTOR, Clarice, *As Águas do*

*Mundo* en **Felicidade Clandestina**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, págs. 151-153.

<sup>23</sup> LISPECTOR, Clarice, **Água Viva**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. Hay dos versiones anteriores a **Água Viva** (1973) según Alexandrino Severino. Sus títulos: *Objeto Gritante* y *Atrás do Pensamento*. Clarice pensaba que ésta sería la versión última y definitiva, como lo confiesa a Olga Borelli: *Infelizmente eu é que tenbo que fazer a cópia de Atrás do Pensamento, sempre fiz a última cópia de meus livros anteriores porque cada vez que copio, vou modificando, acrescentando, mexendo neles enfim. (Liminar em edição crítica de Paixao Segundo GH, pág. XXII).*

comer su propia placenta. Aquí sucede un desdoblamiento aumentado, como en un retorno dialéctico al inicio que se renueva al lograr retroceder más aún en sentido opuesto al de la naturaleza-cultura. La regresión al “it” como núcleo de la materia neutra, es un nacimiento representado en otros textos clariceanos, como aquél que señala el descubrimiento de un **otro** deshumano en la cucaracha y que incorpora (*yo estaba comiéndome a mí misma que también soy materia viva del sabbath*) en **Paixão Segundo GH** pero que se procesa en *Água Viva* desde las tensiones genéricas, desde el conflicto entre la pérdida de la animalidad continua y la discontinuidad humana en su conciencia física extremada: a veces identificada con el animal, otras identificada con la cosa mecánica separada de su intimidad divina. El cuerpo, en el texto de Clarice Lispector, refleja un conflicto consecuente con la subordinación al trabajo en la sociedad moderna.<sup>24</sup>

En *Água Viva*, la fragmentación de los textos clariceanos se representa a partir del desmembramiento de un cuerpo sensorial transformado en **objeto**<sup>25</sup>, entre los extremos del ser objetificado/animalado o entre lo que produce y lo que es producto. Los cortes

que delimitan los fragmentos, al imitar un proceso de concepción como producto nutriente de otros **cuerpos-textos** de un mismo **corpus**, abren una grieta hacia una nueva representación emergente, a partir de un sentir-pensar - *Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar.* (p.35)- en que la muerte y la vida de la escritura se dramatizan -*quando penso no que já vivi me parece que fui deixando meus corpos pelos caminhos*(p.75)- lo que resulta en el silencioso *entrechoque das frases* (p.25) como en: *A pessoa come outra de fome. Mas eu me alimentei de minha própria placenta.* (p.44). Entre una y otra frase, se señalan dos realidades distintas, la social y la simbólica, la del ser caníbal y la del escritor, la del cuerpo y la del texto. También dos carencias unidas por el silencio de la entrelínea: la del hambre, que lleva al canibalismo de sobrevivencia, animal, y la del deseo, que lleva a la devoración de los propios textos. Ambas son transgresivas de órdenes distintos, recurrentes en la escritura de **Água Viva**, sea en la enunciación *en carne viva*, canibalizada -*e eu passiva como carne que é devorada pelo adunco agudo de uma*

<sup>24</sup> BATAILLE, Georges, **Teoria da Religião**, trad. Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare, São Paulo: Nova Fronteira, 1993, pág. 36.

<sup>25</sup> Raúl Antelo, en su texto *O objeto textual e a memória* contrasta las versiones de *O Relatório da Coisa* y señala que *no lugar deste 'objecto'*

*impossível, o que se encontra sempre é um objeto que se apresenta de forma obscura e enigmática, como coisa ou mercadoria, como signo equívoco e, ao mesmo tempo, esquivo* (p. 10). Este trabajo fue una conferencia en el evento **Clarice Lispector: vida y representación**, UFSC, 17 de agosto de 1995.

águia que interrompe o seu vôo cego (p.23)- sea en el enunciado encarnando al animal voraz, metamorfoseándose en su truculencia caníbal - *elambo o meu focinbo como tigre depois de ter devorado o veado*. (p.25). Por otro lado, el **canibalismo textual** que podría inferirse en la apropiación clariceana de estilos, también se procesa de manera coherente con la contradicción señalada: o bien según una apropiación renovadora que condice con el quiebre en relación con la postura burguesa que sigue la línea modernista brasileña de vanguardia (encarnar al **otro** y transformarse), o bien según una apropiación **falsa** conforme a la cultura capitalista de reproducción y a una mentalidad consumista. De un lado, la cura, el emplastro, el *pharmakon*; del otro, el falso emplastro, la ilusión de la novedad, la enfermedad, el *pharmakos*.<sup>26</sup>

La representación dramática de estas posturas conflictivas en **A Hora da Estrela**<sup>27</sup> se da en la dialéctica del enunciado Clarice/Rodrigo/Macabéa, el escritor muriendo y transformándose a través de su escritura/lectura de Macabéa (que se reproduce a pesar de morir). Pero la incorporación de las diferencias a partir del límite entre naturaleza y cultura se torna emblemática en *A Menor Mulher do Mundo*<sup>28</sup>, en la escena histórica

de la colonización. Ahí se representa a la naturaleza a través de la figura minúscula de una pigmea negra y embarazada que es rescatada de una tribu caníbal para la **civilización** por el antropólogo francés Pretre y recibe el nombre colonizado de Pequeña Flor. En tanto pasa a ser irónicamente **canibalizada** por los mecanismos de consumo de una sociedad que la

fetichiza, Pequeña Flor deja de ser **objeto de culto** en el sentido primitivo del contexto ritualista de la cultura caníbal del cual es arrancada, para ser **tabla rasa** en el contexto capitalista de una sociedad burguesa de consumo. Con una incongruencia similar a la del recorrido del objeto artístico en la modernidad que señala Walter Benjamin, Pequeña Flor pierde su valor como **objeto de culto**, su **aura** de **cuerpo-matriz-originario** en este nuevo contexto donde es reproducida en **fotos de tamaño natural**: su propia naturaleza se transforma en la fotografía al ser **exhibida** para la cultura de masa que la consume, y es incorporada simultánea y análogamente a un nuevo ritual caníbal moderno por el cual se transforma en el nuevo fetiche de consumo. Ella es la discontinuidad entre ambos contextos históricos, donde el presente permanece expectante (embarazo) y en conflicto con las relaciones antagónicas entre pasado y futuro. Ella es lo que el mexicano Leopoldo Zea percibe en la expectativa histórica de los pueblos colonizados: un ser que sólo se caracteriza por aquello que quiere llegar a ser.<sup>29</sup> Sin embargo, en una síntesis dialéctica irónica de la situación extrema, Pequeña Flor codicia las botas del antropólogo: ella misma al ser asimilada, también asimila el nuevo contexto consumidor.

<sup>26</sup> DERRIDA, Jacques, *Translator's Preface* by Gayatri Spivak, en **Of Grammatology**, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978, pág. xxxi.

<sup>27</sup> LISPECTOR, Clarice, **A Hora da**

**Estrela**, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

<sup>28</sup> LISPECTOR, Clarice, *A Menor Mulher do Mundo* en **Laços de Família**, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974, págs. 77-87.

<sup>29</sup> ZEA, Leopoldo, *Dialéctica del Pensamiento Latinoamericano* en **El Pensamiento Latinoamericano**, Barcelona: Editorial Ariel, 1976, págs. 155-259.



---

El **intertexto caníbal** entre una postura modernista y una **post-modernista**, entre una serie que quiebra la tradición y una que la relee, parece mostrarse ejemplarmente en *Uma Estória de Tanto Amor*<sup>30</sup> cuando la renovación se cumple con la niña que come a su gallina favorita transformándola a través del acto caníbal. Pero al final hay un retorno dialéctico a lo mismo, al canibalismo asimilante y reproductor, como en *A Menor Mulher do Mundo*, aunque aquí la amenaza de canibalismo será la de la futura mujer, de **ser comida** por un mundo masculino al igual que en el *destino fatal de quien nacía gallina*:

*Mas a menina não esquecera o que sua mãe dissera a respeito de comer bichos amados: comeu Eponina mais do que o resto da família, comeu sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida. Tinha feito Eponina ao molho pardo. De modo que a menina, num ritual pagão que lhe foi transmitido de corpo a corpo através dos séculos, comeu-lhe a carne e bebeu-lhe o sangue. Nesta refeição tinha ciúme de quem também comia Eponina. A menina era um ser feito para amar até que se tornou moça e havia os homens.*

Se desencadena entonces otra serie en esta poética caníbal satur-

1944, donde la narradora adolescente duda entre la atracción por la animalidad de un novio (Jimmy) y la intelectualidad de un profesor, con quien aprende la teoría hegeliana. La síntesis de éstas contradicciones, en tono de parodia, se expresa a través de la abuela:

*Minha avó, uma velhinha amável e lúcida, a quem contei o caso, inclinou a cabecinha branca e explicou-me que os homens costumam construir teorias para si e outras para as mulheres. Mas, acrescentou depois de uma pausa e um suspiro, esquecemos exatamente no momento de agir... Retruquei a vovó que eu, que aplicava com êxito a lei das contradições de Hegel, não entendera uma palavra do que ela disse. Ela riu e explicou-me bem humorada: - Minha querida, os homens são uns animais.*

nina, un tipo específico de canibalismo consciente de la tradición filosófico-cultural masculina. Eso indica una renovación en los procedimientos enunciativos de la escritura clariceana. Hay textos en la obra de Clarice que se adueñan de la tradición de un pensamiento dialéctico que se inicia como un caso amoroso de atracción pedagógica y sentimental masculina; esto es claro en el cuento *Eu e Jimmy*<sup>31</sup> de

En el humor paródico de la abuela con relación al pensamiento dialéctico, producto consciente de un aprendizaje filosófico-sentimental arraigado en la tradición cultural masculina, esta síntesis quiebra y transforma el tipo de canibalismo masculino que amenaza a la futura mujer en *Uma História de Tanto Amor*. Más aún: el resumen paródico de la dialéctica hegeliana hecha por la abuela se asemeja a las acciones de un personaje profesor muy semejantes a las de un perro que entierra y desentierra huesos en *O Crime do Professor de Ma-*

---

<sup>30</sup> LISPECTOR, Clarice, *Uma Estória de Tanto Amor* en **Felicidade Clandestina**, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, págs. 155-259.

<sup>31</sup> LISPECTOR, Clarice, *Eu e Jimmy*, texto inédito en colección, encontrado en los archivos de la Casa de Rui Barbosa, publicado en la **Folha de Minas**, Belo Horizonte, 24/12/1944.

temática.<sup>32</sup> En este texto, aplicando con éxito la ley de las contradicciones de Hegel, en una síntesis que también contradice el fin esperado, las intenciones del profesor de aliviar su culpa por haber abandonado al perro José enterrando a otro perro son negadas por sus acciones que lo asemejan al animal (enterrar y desenterrar huesos): era para enterrar la memoria de haber abandonado a su mascota que él enterraba a este desconocido; y es exactamente en memoria de su mascota que deshace el **falso entierro** exponiéndolo a cielo abierto e incorporando a su fantasma. Una coincidencia o quizás un propósito satírico en este contexto une el nombre de la mascota de Clarice Lispector,

Ulisses, al de su personaje filosófico Ulisses, profesor, seductor y amante en **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**<sup>33</sup>, novela en la que hay un juego de máscaras seductoras que parodian a una cultura de géneros.<sup>34</sup> La personalización de los perros, sin embargo, viene a propósito de otra notable coincidencia machadiana: también el personaje filósofo Quincas Borba nombra a su perro Quincas Borba.

En su sátira a una cultura de géneros, los hombres parecen estar siempre relacionados con las imágenes de los perros, así como las mujeres con las de las gallinas. Sin embargo, la diferencia entre un perro y otro, así como entre una gallina y otra, en los textos

clariceanos, sería imperceptible mientras están protegidos por la impersonal animalidad. Sólo así podría entenderse cómo los hombres imitan a los perros y las mujeres pueden ser reemplazadas por gallinas. Entonces se entienden tanto los actos del profesor de matemática como los de las gallinas que, así como las mujeres, se substituyen unas por otras y por los hombres. Es justamente por no ser humanamente reemplazables que tanto José, el perro del profesor, cuanto Eponina, la gallina mascota de la niña de *Uma História de Tanto Amor*, se personalizan. Sin embargo, en **Água Viva** la secreta nostalgia de no haber nacido animal hace que Clarice substituya a éste por el hombre. Al invertir el ritual del sacrificio contesta el orden de los seres en el que, según Bataille: *el animal nunca substituye una cosa por otra.* (p.50).

Aún así, dentro de la piel de la gallina existe una loba hambrienta en *Os Desastres de Sofia*: la mujer madura exhibe las marcas caníbales en el aprendizaje de la niña con un profesor embrutecido por la vida. En la adquisición poética de la **garra** femenina, aparece en retrospectiva el hambre de la futura mujer, el *lobo del hombre* siendo devorado por la mujer madura:

<sup>32</sup> LISPECTOR, Clarice, *O Crime do Professor de Matemática* en **Laços de Família**, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974, págs. 139-149.

<sup>33</sup> LISPECTOR, Clarice, **Uma Aprendizagem ou Livro dos Prazeres**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969. Según Maggie Kilgour, el Ulisses de Dante es una

proyección de su autor como filósofo y es también el poeta falsificador cuando cambia el sentido interior de la forma exterior de la llama de Ulisses. En **From Communion to Cannibalism**, ob. cit., pág. 70.

<sup>34</sup> Según Olga Borelli, hay un Ulises apasionado por Clarice en Suiza y en cuyo homenaje ella nombra a su

mascota, en Nada Gotlib, **Clarice: Uma Vida que se Conta**, São Paulo: Ática, 1995, pág. 388. Véase, acerca del juego de seducción en máscaras culturales de género, Ana Luiza Andrade, *A Escritura e o Travesti: Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres* en **Colóquio/Letras**, nro. 101, jan./fev., 1988, págs. 47-54.

*Para que te servem estas unbas longas? Para te arranbar de morte e para arrancar teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve esta cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa mais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável, pois a vida me foi dada.*<sup>35</sup>

Foucault resume la dialéctica de la diferencia deleuziana exactamente en la línea filosófica que parte de Hegel, como filósofo de las grandes diferencias y lleva a Leibnitz, pensador de las pequeñas diferencias. Éstas, canibalizadas por la dialéctica melancólica clariceana, se procesan precisamente como lo señala Foucault, a través del órgano de incorporación/rechazo, la boca, donde la profundidad de un cuerpo oral se separa del significado incorpóreo; donde la voz alimentada en el desarrollo del lenguaje, formación del sentido y ser que piensa, extiende su serie divergente.<sup>36</sup> Puede así interpretarse el veneno en la boca de las cucarachas cortando la palabra “amor” en *A Quinta História* y formando parte de un mismo **corpus** dividido, donde hay un mendigo que grita a través de la herida en su pierna en *A Bela e a*

*Fera*. Esta herida se abre como una grieta en el cuerpo social, cavada entre la comercialización de la miseria y la tecnología de punta, extremos representativos de la división de un cuerpo cultural autofágico: un primer y un tercer mundos. Es la boca (abierta y pantagruélica) de un cuerpo saturnino devorador donde las pequeñas diferencias se funden en la enorme distancia cómplice entre el mundo de fantasía de la bella y la dura realidad del mendigo.

En *A Vida Íntima de Laura*<sup>37</sup>, cuento infantil sobre la vida de una gallina llamada Laura que acaba sobreviviendo al destino de la mayoría de las gallinas -como también ocurre en el texto *A Galinha-*, la autora enseña la receta de la **galinha ao molho pardo**<sup>38</sup>: *O molho é feito com o sangue da galinha. Mas não adianta mandar comprar galinha morta: tem que ser viva e matada em casa para aproveitar o sangue. E isto eu não faço. Nada de matar galinha. Mas que a comida é gostosa é.* Desde el cuento infantil, la cuestión del canibalismo es colocada en los extremos de naturaleza y cultura: entre la sangre de la gallina viva y la propia salsa sangrienta de la gallina

muerta, la receta se prescribe para comer la transformación de aquello que no se come de acuerdo con las leyes sociales (gallina), en aquello que se come de acuerdo con las leyes culturales (pollo); lo que se constituye en la especificidad del arte culinario. La **salsa sangrienta** indica entonces la ascensión del status de la carne de un animal doméstico a la dignidad del valor

<sup>35</sup> LISPECTOR, Clarice, *Os Desastres de Sofia* en **Felicidade Clandestina**, Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

<sup>36</sup> FOUCAULT, Michel, transl. Donald Bouchard, *Theatrum Philosophicum* en **Language, Counter Memory, Practice**, Ithaca, New York: Cornell University Press, pág. 180.

<sup>37</sup> LISPECTOR, Clarice, **A Vida Intima**

**de Laura**, ilustração e projeto gráfico Ivan & Marcelo, 2da. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

*-Galinha ao molho pardo* en portugués se refiere a la gallina cocida en su propia sangre. En cambio, en francés, el sauce Robert, según Louis Marin, es un tipo de salsa neutralizada por sus condimentos, disfrazando el sabor de los animales hasta el

punto de ser difícil decir, con seguridad, el tipo de carne que se come con el sauce Robert. En MARIN, Louis, **Food for Thought**, pág. 150.

<sup>38</sup> MARIN, Louis, *Robert Sauce* ('*Sleeping Beauty in the Forest*') en **Food for Thought**, transl. Mette Hjort, Baltimore & London: The Johns Hopkins University, 1977, pág. 150.

de un **menu**. La agresión radical hacia estas leyes es el quiebre del tabú, el retorno a los orígenes de la naturaleza animal como nos alerta Clarice: *Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue*.<sup>39</sup> Es sobre todo en el arte culinario clariceano donde la actividad digestiva procesa los alimentos en un cuerpo textual, possibilitando a través de la boca, órgano receptor y transmisor, el lenguaje y el gesto, la incorporación o el rechazo del **otro**: la identidad que lleva a la encarnación, y la no identidad que lleva a la abyección.

El placer de la comida, en los textos de Clarice, empieza en el **conviviat** (la socialización de la comida en *A Repartição dos Pães*)<sup>40</sup> y llega a ser erotizado en *Devaneios de Uma Rapariga*<sup>41</sup> en la exhuberancia del apetito que entorpece los sentidos del cuerpo, comparándolo con el de una langosta. En la lectura de **Filosofía del Gusto**, de Brillat-Savarin hecha por Barthes<sup>42</sup>, éste enfatiza el deleite interno provocado por la comida dentro del cuerpo del gastrónomo, haciendo una distinción entre el apetito natural que proviene de la necesidad y el apetito de lujo, que se origina en el deseo. En el texto de Clarice se observa a la joven que sale a cenar con su marido y el negociante, y

siente, precisamente como se lee en Barthes, el difuso placer que asciende a lo exterior, a lo físico -la **cenestesia**- o **sensación global de nuestro cuerpo interno**, bienestar que sucede a las buenas comidas y bebidas cuyos efectos son descifrados por una interlocución, a través del deleite del **otro**:

*E esta gargalhada? Essa gargalhada que lhe estava a sair misteriosamente duma garganta cbeia e branca, em resposta à finura do negociante, gargalhada vinda da profundeza daquelesono, e da profundeza daquela segurança de quem tem um corpo. Sua carne estava doce como a de uma lagosta, as pernas duma lagosta a se mexer devagar no ar. E aquela vontade de se sentir mal para aprofundar a doçura bem ruim. E aquela maldadezita de quem tem um corpo.* (pág. 11).

Así como en Brillat-Savarin según Barthes, aquí también el cuerpo femenino, en lugar de seguir el camino cultural civilizado de comportamiento recatado con relación a la bebida (o a la comida), descubre cómo su efecto se desarrolla en el interior, sorprendiéndose por el vago pulso escópico donde el hedonismo amable da lugar a la brutalidad del cuerpo, así retorna el deseo a su origen, y se convierte en necesidad. Como Brillat-Savarin,

<sup>39</sup> LISPECTOR, Clarice, *Nossa Truculência in Visão de Esplendor Impressões Leves*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

<sup>40</sup> LISPECTOR, Clarice, *A Repartição*

*dos Pães* en **A Legião Estrangeira**, São Paulo: Ática, 1983, págs. 27-31.

<sup>41</sup> LISPECTOR, Clarice, *Devaneio e Embriaguez de Uma Rapariga* en **Laços de Família**, págs. 5-17.

<sup>42</sup> BARTHES, Roland, *Lectura de Brillat-Savarin* en **Fisiología del Gusto**, trad. María del Carmen Muyley, Madrid: Cuspa Editorial, 1975.

que podría ser considerado el introductor del sentido del paladar de una cultura gastronómica burguesa en la modernidad, Clarice destruye los tabúes con relación a la mujer libre de toda actividad digestiva, llevándola a saciarse, excederse en sus apetitos al punto de metamorfosearse grotesca y cómicamente, en la lujuriosa y no menos afrodisíaca langosta.

En cambio en *Desespero e Desenlace às Três da Tarde* (o *Desespero e Desenlace às Três da Tarde*)<sup>43</sup>, texto cuyas versiones (brasileña y portuguesa) contrastan desde sus títulos, no se destaca el apetito, sino la aversión a una identidad de impostura, cuyos excesos se reflejan en la indigestión del cuerpo. Un hombre de una dignidad tal *que parecia un lord sin dinheiro*, éste que *não era uma simples brochura, era um homem solenemente encadernado*, sufre un malestar estomacal dentro de un ómnibus a partir del contacto físico con una mujer *de pechos fortes y muy escotada*, y su drama se intensifica ante la imposible contención del *oprobio tan imminente*, rezando para tener tiempo de vomitar en su casa. *Mas sentia que lhe faltava a intimidade necessária para uma prece. Dirigia-se a Deus con fraque e cartola, de súbito precisando até de deuses e até de mendigos*. Finalmente logra bajar humildemente del ómnibus y en el

baño de un bar barato, suelta el *chorro maldito* y junto con él sus documentos y su identidad:

*E assim é que nascera um homem comum. Quase alegremente tinha que começar tudo de novo e sobre outra base. Em casa, inesperadamente, encheu-se de pão com salsicha e muita Brabma. Nesta noite quis a mulher e dormiu nu como um menino. Sua mulher não compreendeu a inesperada afoiteza de um homem até então solene, Afoiteza de homem livre.*

Como también recuerda Barthes, la vía de la oralidad, que aproxima lenguaje y paladar (Foucault), es modelada por la cultura y por la clase social, y la sensualidad, como un sexto sentido, *implica un aparato completo de sensaciones* en su intercambio con el gusto. Es interesante observar que es a través de la vía oral del **desenlace** de este hombre al fin libre de su falsa identidad, que el contraste entre el apetito sexual y la aversión, ambos en exceso, se neutraliza en la satisfacción de una necesidad y el rechazo de la comida: en el vómito, así como en el orgasmo, culminación momentánea y paroxística de la excitación, el cuerpo, al relajarse, entra en la insignificancia de la saciedad. Eso señala un lenguaje efímero, destinado a desaparecer como el hombre. Desnudado de su **encuader-**

**nación** falsa, el hombre pasa a recordar a **los hombres** en su diferencia con las **mujeres**. Cabe recordar aquí la cómica y genérica síntesis de la abuela en *Eu e Jimmy: Os homens são uns animais*.

En el texto **O Jantar (Laços de Família)** un narrador **voyeur** transmite las impresiones sobre la manera repugnante de devorar la comida de *um desses velhos que ainda estão no centro do mundo e da força* como un *devorador de niños* así como un *patriarca* se llena de ira contra *el gran caballo* y coloca la frontera que lo separa del animal: *Mas eu sou homem ainda*. El acto de incorporación, mero acto de saciar el hambre, rescata un pasado criminal, traicionero e indeseable en el propio narrador a través de la interlocución escópica con un **otro** despreciable, cuya crueldad ciega es tan repulsiva al

<sup>43</sup> *Desespero e Desenlace çàs Três da Tarde*, inédito en colección, se encuentra en los archivos de la Casa de Rui Barbosa, organización de Eliane de Vasconcello. *Desespero e Desenla-*

*ce às Três da Tarde*, texto también inédito en colección, en su versión portuguesa, es publicado en **Colóquio/Letras** (1975) descubierta por la alumna de Letras (UFSC), Sandra Haln.

punto de impedirle apetecer: *Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para sempre, eu perdi o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer-eu não como. Não sou ainda esta potência, esta construção, esta ruína. Empurro o prato, rejeito a carne e seu sangue.*

Sin embargo, el fondo de humor implicado en la pérdida de la pedantería cultural, tanto masculina como femenina, indicado en el retorno del deseo a la necesidad de

un cuerpo bruto, animal, lleva al lenguaje a una posición crítica de sí mismo como vehículo oral y cultural en la destrucción y la reconstitución de placeres y aversiones. Aquí se mezclan erudición y cultura de masas y producen desconcierto y vacilación en relación con la seguridad de convenciones formales civilizadas, burguesas, sobre las cuales se cristalizan las subjetividades. Por eso, para Clarice, incorporar el animal o expulsar una identidad construida sobre bases falsas, participa del *primer gesto voluntario humano*: la elección de la máscara. El **yo** clariceano emerge de la transición dialéctica entre lo arcaico y lo moderno: un cuerpo que se reescribe a partir de las memorias de sus antiguas máscaras culturales, fantasmas personalizados a través de la falsificación impersonal de un cuerpo burgués. Para Clarice, el **yo** está **al borde de sí** y el *recuerdo es en carne viva*.<sup>44</sup> Por eso, las múltiples faces que incorpora el lenguaje de este cuerpo hacia la carne de la escritura emergen como sensaciones inconscientes al ser digeridas o expulsadas como intimidades fragmentarias de un cuerpo discontinuo.

El acto caníbal de la propia escritura que resulta de una dialéctica saturnina (el enunciado que devora a la enunciación) dramatiza las dos posturas conflictivas (la transformadora y la reproductiva) en un proceso nocturno de generar el día en *Onde Estivestes de Noite*<sup>45</sup>,

texto donde la noche es devorada por un cotidiano superficial y banalizado por el consumismo de una sociedad burguesa. Allí, la escritura **en carne viva** es aquello que no se procesó y puede aún ser retomado (la entrelínea silenciosa que corresponde al negativo en la fotografía) o aquello que no fue **digerido** como nutriente, el **otro** residual y enigmático. El texto, codificado en blanco y negro en la analogía sobre línea y entrelínea en la escritura, yuxtapone excepcionalmente génesis y apocalipsis en la circulación transitoria y voraz del espacio urbano. Plínio Prado Jr. percibe, a partir de una necesidad de articular la melancolía al tiempo en Lispector, que el “vacío blanco” y el “oscuro total” no pueden representarse en la conciencia del “más profundo” instantáneo: *el ya se escapa interminablemente, nunca es ya, el todavía no es o ya no es más. Jamás contemporáneo de sí mismo. Es justamente esa la paradoja del instante de ver el buevo: o es demasiado temprano (y no existe más que la “promesa” de un día llegar a verlo), o es demasiado tarde (y no resta más que el “recuerdo” de haberlo visto)*.<sup>46</sup> El crítico se refiere al texto *Ovo e a Galinha* (**Legião Estrangeira**) donde a propósito del proceso genésico de la obra, la gallina se torna instrumento de gestación del huevo. Aquí se confunde este enunciado con el de la narradora, quien, al incorporar la

<sup>44</sup> LISPECTOR, Clarice, **Para Não Esquecer**, São Paulo: Siciliano, 1992, pág. 35.

<sup>45</sup> LISPECTOR, Clarice, *Onde Estivestes*

*de Noite* en **Onde Estivestes de Noite**, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1992.

<sup>46</sup> PRADO JR., Plínio W., *O Impronun-*

*ciável: Notas sobre um fracasso sublime* en **Remate de Males**, nro. 9, UNICAMP: Campinas, 1989, pág. 23 (destacados del autor).

---

gallina a la enunciación, se transforma en la misma para que nazca el texto. El momento del corte entre una serie y otra es tan indistinto como la desaparición de fronteras entre el enunciado y la enunciación, producto y producción, origen y fin, huevo y gallina.

El pobre procesamiento de la noche en *Onde Estivestes de Noite* (que resulta en personajes forjados, caricaturescos, lugares comunes residuales, o fracasos apasionados como el del judío pobre que quería escuchar el vals de Strauss, la escritora quebrada que era gorda y por eso no iba a la playa, la periodista que se había inspirado en la noche para escribir un libro sobre Magia Negra, etc...) esquematiza en esos seres la banalidad cotidiana, haciéndolos incapaces de digerir la experiencia de la noche. La profecía caníbal de una divinidad andrógina -El-Ella- apocalíptica, se cumple en el pasaje extraordinario de la noche bruta, sensorial, intensa, profana, hacia la burda farsa de los exparticipantes de la orgía nocturna. Ellos están distraídos del rito prohibido en un nuevo testamento cristiano falsificador de la antigua sensación orgánica y pagana, cuyo origen arribista reproduce *de forma inédita* el sensacionalismo barato: melodramas de folletín de una cultura consumista y consumida.

Sin embargo, Clarice construye los puentes entre las sensaciones como materia prima del len-

guaje corporal exponiendo, en el origen de un cuerpo-texto, sus camadas sensoriales interpenetradas, una fotografía de la *carne viva* de los sentidos en una rica sinestesia, donde, por ejemplo, los colores oscuros penetran en los sonidos: *As trevas eram de um som baixo e escuro como a nota mais escura de um violoncelo* (p.56). No obstante, del entrecruce sensorial en el pasaje de la noche hacia el día, constatan principalmente las sensibilidades de un valor artístico de

culto, que en esta noche oscura es devorado por un valor exhibicionista, de gratificación inmediata. Surge entonces en la forma de “novelas baratas de misterio”; lo que en la nueva sensibilidad truculenta más obvia se representa en la figura de un carnicero, *el único que durante el día continuaba la noche* y que se embriaga *de placer al olor de carnes y carnes crudas y sangrientas* (p.70).

En **A Via Crucis do Corpo**<sup>47</sup>, la nota predominante en los textos es la de los excesos efímeros del cuerpo en toda la truculencia de su apetito erótico. Las pasiones sexuales de la vía crucis suponen una asociación entre la superficialidad del cuerpo, el poder y el dinero, alcanzando sus excesos la exhuberancia dramática y suburbana de Nelson Rodrigues (como en *Um Caso para Nelson Rodrigues* o *Antes da Ponte Rio-Niterói*): celos, venganza, desesperación, pasión. En la simulación teatral del cuerpo, o sea, como aviso publicitario, transformaciones escriturales irónicas causan equívocos entre el sexo del cuerpo y el género construido culturalmente por la burguesía. Eso sucede, por ejemplo, en *A Praça Mauá* y en *Ele me bebeu*, donde la identidad forjada de la mujer-objeto cede ante la vocación más fuerte del homosexual, en el primer caso para seducir al compañero y, en el segundo, para identificarse con la maternidad.

---

<sup>47</sup> LISPECTOR, Clarice, **A Via Crucis do Corpo**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

La poética creativa saturnina en su tiempo voraz es anacrónica como *o ovo que rodopia vagarosamente no horizonte* de *Onde Estivestes de Noite*, siempre un retorno a los orígenes de una obra que, cual sol negro<sup>48</sup> de un día naciente, transita sus extremos por la modernidad, su partenogénesis y su autofagia. Los fracasos de la palabra en captar (o capturar) sus fantasmas en las sucesivas vidas y muertes de la escritura, encarnación de sensaciones de una continuidad recordada, exponen, en carne viva textual, la herida o corte a partir de la cual se desplaza el silencio significativo de un cuerpo históricamente ilegítimo.<sup>49</sup> Más allá del momento de la deglución modernista y transformadora en la relación colonizador/colonizado, el sentido post-colonialista señalado por Clarice Lispector indica el regreso a los orígenes saturninos en sus primitivos caníbales, representándolo como una redevoración actualizada que fuerza tanto a las culturas hegemónicas a reconocer el canibalismo en sí mismas (la periferia en el centro y viceversa) como también a los seres humanos (hombres y mujeres) a reconocer en ellos mismos su porción caníbal. En **Memórias Póstumas**, Pandora es la porta-voz de Humanitas cuando le recuerda a Brás Cubas *la*

*raison du plus fort: A onça mata o novilbo porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilbo é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal.* Brás Cubas, asemejándose al escritor Rodrigo S. M. en su posición frente a la muerte de Macabéa, aplica la filosofía perversa de Humanitas a las muertes clandestinas: *De modo que, se eu disser que a vida humana nutre de si mesma outras vidas, mais ou menos efêmeras, como o corpo alimenta os seus parasitas, creio não dizer uma cousa inteiramente absurda.*<sup>50</sup>

Hegel, Machado de Assis, Virginia Woolf, James Joyce, Katherine Mansfield, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Lúcio Cardoso y muchos otros nutrieron al texto clariceano. Sin embargo, la escritura en carne viva de esa autora acusa una dialéctica saturnina donde los alimentos simbólicos que nutren el cuerpo textual rechazan cualquier proceso civilizado de una culinaria instituida, y vuelve a escribir, antes que nada, *la gula por el mundo* que la moviliza. En el límite entre lo crudo y lo cocido, ante la amenaza de ser canibalizada como sus gallinas, Clarice no sólo acepta sino que incorpora la crudeza de la vida, comiendo la gallina en su propia sangre como una caníbal que al producir un

**corpus** voraz e inconformado con la padronización, se embriaga de esa sangre bruta de fuerza nocturna y se sirve muchas veces, a pesar de eso, en recetas **à la Clarice**: mal digeridos **menús del día** de lectores devoradores.

Ceder a la tentación de incorporar a Clarice Lispector en textos críticos y teóricos referidos a su obra (canibalizarla) es, como lo señala Marta Peixoto, frecuente en la crítica, como por ejemplo en la lectura de Clarice propuesta por Hélène Cixous.<sup>51</sup> Evitar esta tentación supone reproblematicar el falso equilibrio entre el centro y la periferia de un cuerpo político, algo así como “una salida discreta por la puerta de servicio”, lo que a falta de mejor postre, al salir del cuerpo de mi ensayo y, como breve conclusión, no deja tampoco de ser una salida política diplomática. Queda pues, el proverbio en francés que leemos en *A Arte de não ser Voraz*<sup>52</sup>, una referencia al discreto encanto burgués sobre la importancia de contener al hambre, y una lección civilizada que nos enseña Clarice, pero que ella misma siempre y continuamente transgrede:

*Moi, madame, j'aime manger juste avant la faim. Ça fait plus distingué.*

<sup>48</sup> KRISTEVA, Julia, **Sol Negro, Depressão e Melancolia**, trad. Carlota Gomes, Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

<sup>49</sup> BARKER, Francis, **The Tremulous Private Body Essays on Subjection**, London & New York, 1984, pág. 100.

<sup>50</sup> DE ASSIS, Machado, **Memórias Póstumas de Brás Cubas en Obra Completa**, Rio de Janeiro: Edições Aguilar, pág. 634.

<sup>51</sup> PEIXOTO, Marta, *The Nurturing Text in Hélène Cixous and Clarice Lispector en Passionate Fictions: Gender,*

**Narrative and Violence in Clarice Lispector**, London\Minneapolis, 1994, págs. 39-59.

<sup>52</sup> LISPECTOR, Clarice, *A Arte de Não Ser Voraz en Para Não Esquecer*, São Paulo: Siciliano, 1992, pág. 94.