



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

**El sentido del mundo a partir del cuerpo-escritura en los
personajes de *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* de
Clarice Lispector**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

YESSICA BERENICE LÓPEZ MORENO

DRA. BERENICE ROMANO HURTADO

DIRECTORA DE TESIS

DRA. GLORIA MARÍA PRADO GARDUÑO

CO-DIRECTORA DE TESIS

DR. CARLOS ALFONSO GARDUÑO COMPARÁN

TUTOR INTERNO DE TESIS

MAYO 2025



“La vida es como la espuma, por eso hay que darse como el mar.”

Introducción.....	6
Capítulo I. La configuración del cuerpo-escritura en <i>Agua viva</i> y <i>Aprendizaje o el libro de los placeres</i>	20
1.1 Un acercamiento a <i>Agua viva</i> y <i>Aprendizaje o el libro de los placeres</i>	21
1.2 El <i>corpus</i> en <i>Agua viva</i> y <i>Aprendizaje o el libro de los placeres</i> : de lo clásico a lo escrito... 26	
1.2.1 El cuerpo-escritura, nuevo imperio de lo propio	34
1.2.2 El sujeto femenino en el cuerpo-escritura	46
1.3 El tocar del cuerpo-escritura	50
1.3.1 El deseo como necesidad del cuerpo-escritura.....	54
1.3.2. El cuerpo-escritura encarnado	63
1.4 El cuerpo-escritura, más allá del pensamiento	66
Capítulo II. La poética de la experiencia con el mundo en <i>Agua viva</i> y <i>Aprendizaje o el libro de los placeres</i>	69
2.1 El sentido del mundo del cuerpo-escritura en lo poético	75
2.1.1 Voz y silencio: la re-creación poética del cuerpo-escritura.....	80
2.1.2 El sentido del mundo en la pintura y la escritura como expresiones poéticas	83
2.1.3 El agua: un sentido del mundo	89
2.2 La naturaleza como sentido del mundo: el estado de gracia del cuerpo-escritura	99
2.2.1 El dios-naturaleza en <i>Aprendizaje o el libro de los placeres</i>	107
2.2.2 La naturaleza-animal en <i>Agua viva</i>	111
2.3 La revelación del mundo o la revelación del yo.....	116
2.3.1 La sinestesia del sentido del mundo a partir de la crisis del yo.....	122
Capítulo III. La otredad como conocimiento del mundo	133
3.1 <i>Agua viva</i> : el llamado y el acontecer, el “it” que es “yo”.....	139
3.2 La experiencia del “yo” en el “otro” en <i>Aprendizaje o el libro de los placeres</i>	152
3.3 La libertad en <i>Agua viva</i> y <i>Aprendizaje o el libro de los placeres</i>	165
3.3.1 <i>Agua viva</i> o la libertad fluida	168
3.3.2 <i>Aprendizaje o el libro de los placeres</i> : el aprendizaje de la libertad.....	171
3.4 Clarice Lispector: el sentido de tocar a “otro” o la develación del “otro”	174
Conclusiones	185
Referencias citadas y consultadas	192

Introducción

El trabajo de investigación es un proceso que permite no sólo la adquisición de información, sino también el desarrollo de conocimientos y de una formación en el campo de las letras, en mi caso particular, la labor humanística. En este sentido, la tarea de los teóricos en estudios literarios manifiesta diversas propuestas de aproximación a variados textos literarios.

Así, el análisis de la literatura latinoamericana se ha explorado no solo por la región geográfica que la delimita, sino también por características propias; el folclor, el reflejo social o las raíces indígenas, en algunos casos, son posibles tópicos que definen a la producción literaria escrita en América Latina. Si bien esta diversidad temática propone subcategorías para su estudio, también la multiplicidad de lenguas que están insertas en dicho territorio es un rasgo de la riqueza que posee, tal es el caso de las obras de la región brasileña.

La literatura brasileña ha pasado por diversas transformaciones que evidencian el desarrollo del propio país brasileiro, así como las preocupaciones, afrentas y reflejo del carácter nacional, pues “[...] en un Brasil de múltiples contrastes existe una dicotomía fundacional que ha guiado las reflexiones sobre la cultura carioca, y que van de la oposición entre una tradición nacional hasta las vertientes cosmopolitas” (Mata, 2003: 35). A partir de mediados del siglo XX, tal oposición se tradujo literaria y culturalmente en la bifurcación entre dos universos: un Brasil rural, regional, y otro urbano, hegemónico.

Así, uno de los hitos para el arte en Brasil se manifestó con la “Semana del Arte Moderno” en 1922; en poesía y artes plásticas este movimiento supuso un punto de partida: el país ingresaba a un nuevo siglo, y con ello se iniciaba una búsqueda por nuevas formas que se alejaran de las fórmulas académicas, pues: “El modernismo buscó romper estéticamente el alejamiento de la obra de arte. Para esto luchó por un lenguaje coloquial y por una utilización más intensa de lo cotidiano, sea en la poesía, sea en la prosa” (Jozef, 1985: 102).

La Semana de Arte Moderno fue clave para la ruptura con un pasado colonial que se consideraba ajeno a la realidad brasileña, de este modo el concepto de lo *novo* repercutió en el arte, tal como Graça Aranha explicaría en el Teatro Municipal de Sao Paulo el 13 de febrero de 1922: “Lo que aquí se expone puede parecer a muchos un conjunto de horrores, pero esas pinturas extravagantes, esa música alucinante y esa poesía desarticulada son una maravillosa aurora. Representan el nacimiento del arte en Brasil” (Graça Aranha, citado en Glissan, 1986:

38). Este acontecimiento trajo consigo diferentes propuestas que marcaron un nuevo camino para las letras brasileñas, pues el modernismo literario permitió la búsqueda de voces cariocas universales.

De acuerdo con Rodolfo Mata y Regina Crespo (2003), en los años treinta, autores como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego y Jorge Amado recuperaron lo nacional recurriendo al tono de denuncia en sus textos. A partir de los años cincuenta, el ambiente político permea el nacionalismo populista del último periodo de Getúlio Vargas (1951-1954) y el nacional desarrollismo de Juscelino Kubitschek (1955-1960), por lo que se vivió un periodo de intensa modernización económica y tecnológica que repercutiría en la vida cultural y social. Sin embargo, este proceso no sería de la misma manera para todos los estratos sociales.

Durante la década de los sesenta, los artistas de izquierda pugnaron por la defensa encaminada a un arte comprometido, que coincidía con la preocupación por rescatar lo nacional; en ese momento, las expresiones artísticas también pasaban por una experimentación estética, en el que la ficción asumió diferentes matices y abrió una serie de vertientes que iban del intimismo. En esos años, Clarice Lispector presenta una poética novedosa que propone temas relacionados con lo íntimo de la escritura a partir de sujetos femeninos, que en otro momento habían sido negados como voces narrativas; al respecto, Elena Losada Soler afirma que: “La obra de Clarice Lispector es una constante reflexión sobre el lenguaje y sobre todo, sobre los límites de la palabra [...] La palabra de Clarice Lispector es rigurosa porque debe traducir con un medio limitado algo que es mucho más grande que el lenguaje” (Losada Soler, 1994: 124).

En este sentido, se puede establecer que Lispector utiliza la palabra como herramienta performativa con la que experimenta estéticamente en sus textos, pero, además, con la que trasgrede y cuestiona los significados del lenguaje.

Si bien la Semana de Arte Moderno en Brasil fue un manifiesto de búsqueda de identidad, Clarice Lispector, por su parte, cuestionó su lugar en el mundo por medio de sus letras; en una de sus crónicas cuenta:

Cristina me preguntó si yo era de izquierda. Respondí que desearía para el Brasil un régimen socialista. No copiado de Inglaterra, sino uno adaptado a nuestros moldes. Me preguntó si me consideraba una escritora brasileña o simplemente una escritora. Respondí que, en primer lugar, por más femenina que fuera la mujer, esta no era una escritora, y sí un escritor. El escritor no tiene sexo o, mejor, tiene los dos, en dosis bien diferentes, claro. Que yo me consideraba sólo escritor y no típicamente escritor brasileño. Argumentó: ¿ni Guimarães Rosa que escribe tan brasileño? Respondí que ni Guimarães Rosa: este era precisamente un escritor para cualquier país. (Lispector, 2010:15)

Lispector, en la entrevista, es consciente de la situación política y social de Brasil en la década de los 20, pero se centra en la literatura como tema universal que fija al ser humano en el centro del universo; se declara escritora y escritor al mismo tiempo, pues más allá de la nacionalidad, a partir de la ambivalencia, realiza el ejercicio de escritura. La dualidad, el ser y el no-ser figuran cuando se asume escritora, tal como se refleja en sus personajes y la deconstrucción del lenguaje en sus obras, pues tal como Sergio Sant'Anna, escritor y poeta brasileño, afirma: “[...] representó la vanguardia de la literatura brasileña, dotando de importancia a la relación comunicativa con el lector a pesar de ser una escritora clásica, observando así su influencia de Machado de Assis. El lenguaje de sus obras permitió poder entender mejor el misterio del ser humano.” (Sant'Anna: 1997).

De acuerdo con Daniela Matiz Borda: “la escritura de Clarice Lispector puede abordarse como postmoderna dado que trata con el problema mismo de escribir” (2011: 23). La utilización del lenguaje le da particularidad a su obra y al mismo tiempo la hace fundacional, ya que: “Lispector tiene un conflicto con el lenguaje porque es racional y lógico, y por ende incapaz de referirse o expresar todo aquello que no lo es. Por eso la experimentación con otras formas de usar el lenguaje, porque se quiere llegar a un objeto creado tras la crisis” (Matiz Borda, 2005: 25).

La utilización del lenguaje que hace Lispector la diferencia de escritoras brasileñas que también buscaban darle distinción a la literatura carioca, pero por medio del nacionalismo y tópicos políticos, por ejemplo: Patrícia Rehder Galvão, mejor conocida como “Pagu” quien no participó, por su corta edad, en la Semana de Arte Moderno, sin embargo, hizo del periodismo una vía de expresión y manifestación por medio de su activismo social.

De igual manera, entre los nombres contemporáneos de la época de Lispector figura Cecília Meireles, escritora y profesora que desde su quehacer docente “[...] defendía una

modernización de la enseñanza, siguiendo los principios de la Escuela Nueva, entre los que destacaba que el trabajo del profesor debía ser realizado con amor y enfocado al desarrollo del niño y el valor de la libertad” (Paz Rodríguez, 2017: 73).

Estas escritoras brasileñas fueron importantes para la literatura carioca de la época, pues en sus textos subrayaban los ideales de progreso y aprehensión de la identidad, sin embargo, también destaca una escritora renombrada por la crítica literaria: Lygia Fagundes Telles. La literatura de Fagundes Telles se caracteriza, de manera similar a la de Lispector, por temas que mezclan el acto literario con la experiencia sensorial, así como un estilo posmodernista que no estaba presente en los inicios del Modernismo brasileño, ya que “Su obra puede definirse como un conjunto de relatos que se acercan a la realidad, pero que sólo a través de la literatura consiguen cargarse de sentido y revelar su esencia” (Ponce, 2017: 4).

La cotidianidad como pretexto para la producción literaria es un punto de unión entre Fagundes Telles y Lispector. Elemento que Clarice hizo una constante en sus textos y que sirvió para problematizar el tema de la existencia y de la vida en sí misma.

Los relatos de Lispector fueron tomados como referente, y en muchos casos también como estandarte de una sensibilidad particular y atípica para la época en que fueron escritos. Tal vez esto se debió a que el método empleado por Lispector —si es que podemos hablar de que su escritura siguiera uno—, responde a un antimétodo, un procedimiento complejo que trabaja e incorpora distintas facetas estéticas. Dicho proceso ocurrió de manera temprana, por lo que la tradición literaria brasileña lo reconoce como el síntoma de un nuevo modo de entender la literatura y el arte. (Herrero, 2016: 38)

Hija de judíos rusos, nació en Tchetelnik, Ucrania, en 1925, cuando sus padres ya habían decidido emigrar. Con dos meses llegó a Alagoas y poco tiempo después la familia se trasladó a Recife. A partir de 1937 se instaló en Río de Janeiro donde cursó estudios de Derecho. En 1953, una joven Clarice Lispector había publicado *Cerca del corazón salvaje*, un texto novedoso porque era una novela psicológica, femenina y urbana, construida sobre un monólogo interior y de la que prácticamente había desaparecido la trama (Losada, 2001:124). En ese sentido, en *Historia concisa de la literatura brasileña* (1982), Alfredo Bosi afirma que en la poética de Lispector hay una tensión interiorizada en la que los protagonistas no se disponen a enfrentar la antinomia yo/mundo, sino más bien un “yo” en el mundo que subjetiva el conflicto de su existencia. Los textos de Lispector, en términos de Bosi, son

historias en las que los personajes usan la palabra como ancla que les permite el redescubrimiento de su estar en el mundo, pues “[...]el héroe procura sobrepasar el conflicto que lo constituye existencialmente, mediante la transmutación mítica o metafísica de la realidad [...] El conflicto, así resuelto, fuerza los límites del género novela y toca la poesía y la tragedia” (Bosi, 1982: 417).¹ La narrativa novedosa, para ese momento, se acompañaba de personajes femeninos que experimentan su mundo desde lo sensible. Como afirma Carmen Villarino, Clarice Lispector lleva consigo una “fama de escritora introspectiva y difícil, misteriosa y reservada, de autora hermética con pocos lectores” (Villarino, 2006: 86). De este modo, su escritura nace desde un evento cotidiano que origina monólogos, voces en primera persona, aspectos que denotan proyecciones de las protagonistas, las cuales permiten vislumbrar el resultado de una preocupación por el lenguaje. Con base en este recorrido general del contexto en el que surge la poética de Lispector, así como su relevancia en la literatura brasileña, este trabajo de investigación es una mirada que busca ser una aportación para los estudios sobre la literatura brasileña, específicamente, en el mundo de la poética de la escritora carioca, así como analizar la frontera entre cuerpo y palabra, donde lo vivido es también una huella en el texto. De este modo, la tesis establece una lectura en la que el cuerpo no solo escribe, sino que además siente y transforma la manera en que se habita el mundo y, por supuesto, en relación los otros.

Clarice Lispector marcó el territorio de su originalidad, incluso, dentro de ese mundo masculino que predominaba en la literatura brasileña y en la literatura latinoamericana en general; además, los temas más comunes para ese momento eran sobre un mundo rural en el que gobernaba una naturaleza desmesurada con sed de justicia. Frente a toda la narrativa de desigualdad social, ella aportaría una mirada de lo femenino, que bien podía ser una manera de enunciar otras luchas, tal como establece Luciana Namorato:

Con el paso del tiempo, las características inicialmente vistas como “defectos” en su obra terminaron por redefinirse como grandes cualidades. Así, la supuesta incapacidad de Lispector para ocultar su identidad femenina en su prosa o la falta de vínculo entre distintos episodios en sus novelas, se convirtieron con el tiempo en

¹ Los estudios sobre la obra de Lispector la consideran innovadora en cuanto a su definición genérica, por lo que se piensa de difícil clasificación, ya que hay una mezcla de diversos géneros en uno mismo; por ejemplo, *Agua viva*, de acuerdo con las diferentes corrientes literarias, se puede considerar un texto experimental o bien una novela alternativa.

marcas registradas y celebradas de una escritura singular, femenina e intimista. (Namorato, 2011: 200)

Así, el cuestionamiento sobre la vida, la otredad y la experiencia en el mundo es un tema constante que evidencia la multiculturalidad de la esencia de Clarice Lispector, ya que su escritura se encuentra en los límites de sí misma. Su escritura es una constante paradoja, lo íntimo que se vincula a lo externo, lo extranjero que se hace propio.

De este modo, hablar de la obra de Clarice Lispector es también reflexionar en torno a la palabra, a sus límites y a sus bordes. La palabra es todo lo que designa al mundo, sin embargo, además se puede significar sin el vocablo; la palabra es y no es al mismo tiempo, es grito y silencio, por lo que la escritora brasileña aseguraba: “Tengo miedo de escribir, es tan peligroso. Quien lo ha intentado, lo sabe. Peligro de revolver en lo oculto y el mundo no va a la deriva, está oculto en sus raíces sumergidas en las profundidades del mar. Para escribir tengo que colocarme en el vacío” (Lispector, 2024: 20).

Para Lispector, escribir implica lanzarse hacia la oquedad, ahí donde no existen significados únicos, sino palabras con las que debe traducir, incluso, lo que carece de nombre, o bien resignificarlas por medio de la vivencia misma. Es por esto, por lo que ella establece que la palabra es la vida y la muerte, porque en esos límites es donde también encuentra la salvación y la cura.

Sin embargo, los límites de la palabra también abren la posibilidad de entenderla más allá de la grafía; en la poética de Lispector, la palabra no es solo signo, sino que también es cuerpo, no es un único proceso intelectual, sino uno sumamente sensorial, como un cuerpo textual; la palabra es el cuerpo, por lo que es importante mencionar que no crea lenguajes nuevos, sino que utiliza el lenguaje que ya existe, pues utiliza la palabra para llevarla hasta sus últimas consecuencias, en las que puede sentir las, dolerlas y transgredirlas. Galia Ospina, en su texto “Clarice Lispector: una flecha atravesando el vacío” enfatiza que en la poética de la escritora brasileña la memoria, el viaje y la alteridad en la palabra son elementos que forman una estrategia de autoconocimiento que nace desde lo sensorial, pues “Clarice Lispector acepta la provocación de las cosas hacia su sensibilidad, y procura crear un mundo nuevo partiendo de sus propias emociones. Para ella, como para otros, la meta es, evidentemente, buscar el sentido de la vida, penetrar el misterio que rodea al hombre”

(Ospina, 1997: 107). El cuerpo-escritura permite que las obras de Lispector evidencien lo vivo de la palabra, pues las historias gritan más allá de la grafía:

La palabra ha traspasado todas las paredes y los agujeros negros. El cuerpo de Clarice está muy lejos, ha cruzado los abismos de una sintaxis alógica y desordenada. [...] Si la palabra nacía de las sensaciones, el cuerpo debía ser capaz de soportar sus intensidades. Nos hallamos frente a la piel de la palabra, una superficie sensible al menor cambio de temperatura, una superficie que tiene profundidades, silencios agujerando las frases. (Ospina, 1997: 107)

En la obra de Clarice Lispector se privilegia la palabra en vinculación con la corporeidad, y es por medio de este binomio que se toca al mundo; bajo esa perspectiva, en este trabajo de investigación se analizarán dos obras de la escritora brasileña: *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*, con la finalidad de mostrar cómo la experiencia de las protagonistas es a través del cuerpo, y es también por medio de éste con el que tocan y viven el mundo, por lo que se propone el término: cuerpo-escritura. Del mismo modo, con base en la hipótesis se analizará cómo las personajes de *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* de Clarice Lispector re-crean diferentes sentidos del mundo, a partir de la experiencia mediante el cuerpo-escritura. Además de la estructura particular de ambos textos, también se profundizará en cómo el conocimiento y reconocimiento del mundo para las personajes es gracias a la corporeidad; cuerpo y palabra se unen para que las protagonistas puedan dar un sentido al mundo, a partir del que ya conocen. El cuerpo ya no es en sí mismo, sino que trasgrede el lenguaje para poder enunciar lo que percibe, lo que palpa, por lo que es, entonces, un cuerpo-escritura.

El cuerpo-escritura se concibe, principalmente, a partir de los postulados de Hélène Cixous y Jean-Luc Nancy, filósofos con los que se establecerá una línea de investigación en la que la literatura se vinculará con el cuerpo, pero, sobre todo, que establecerán la relación con los tópicos recurrentes en la poética lispectoriana, por ejemplo, lo íntimo, lo propio, lo corpóreo y el sentido del mundo.

Si bien el cuerpo-escritura en las obras de Lispector es el pilar fundamental de esta investigación, también se pretende destacar el diálogo entre la literatura y la filosofía como parte de la interdisciplinariedad y de los vínculos de la escritora con las posturas de Hélène Cixous, con textos como *La risa de la medusa*, *La llegada a la escritura* y *Velos*, por

mencionar algunos, y de Jean-Luc Nancy con libros como *La frágil piel del mundo*, *Corpus*, *El intruso* y *58 indicios sobre el cuerpo*.

El uso del andamiaje filosófico de Nancy y Cixous, respectivamente, tiene la finalidad de enriquecer el análisis de los textos de Lispector, así como comprender cómo el cuerpo-escritura es la manera en que las personajes le dan un sentido al mundo, pero un sentido que es sensorial, abierto, flexible, a la vez un todo y a la vez nada, un grito y un silencio.

Es importante señalar que Jean-Luc Nancy relaciona la filosofía con la literatura y afirma que el sentido del arte no se asocia solo a una representación física, sino también a su carácter sensible, pues: “La representación no es un simulacro: no es el remplazo de la cosa original; de hecho, no se refiere a una cosa: o es la representación de lo que no se resume en una presencia de una realidad (o forma) intangible por la forma de una realidad sensible” (Nancy, 2005: 30). Con base en lo anterior, se puede establecer que las obras de Clarice Lispector crean su propio sentido del mundo, desde lo sensible y lo poético. La representación crea su propia realidad, por lo tanto, no imita únicamente, sino que tiene una autonomía en su existencia.

Por otro lado, la selección de Cixous para el análisis de los textos de Lispector fue porque en la década de los años setenta el reconocimiento de la escritora trasciende y llega a territorio francés; la filósofa encuentra en los textos de la escritora brasileña un modo de ejemplificar lo que afirmaba en sus postulados. Cixous decide escribir sobre ella y analizar su narrativa de manera particular con su texto “La hora de Clarice Lispector”, que se encuentra como parte de una de sus obras más importantes: *La risa de la medusa*, en él retoma la producción de Lispector para evocar la conjunción con la escritura femenina, la cual se abre para ser una nueva identidad del yo, tal como afirma: “Es la verdad, una mujer, que late como un corazón en el paréntesis de la vida. Y es ahí en este punto fronterizo en el que palpita indeciblemente la identidad del yo que no puede dar respuesta alguna [...]” (Cixous, 1995: 170). Con base en la cita anterior, se puede establecer que para Cixous la escritura de Lispector no es algo meramente textual, sino la latencia de la palabra en medio del sentido de la vida.

El objetivo de esta investigación es analizar la producción de Clarice Lispector, de manera particular *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*, con la finalidad de evidenciar cómo en estos textos hay uno o varios sentidos del mundo, fundamentados en la

experiencia de los personajes frente a lo que les acontece. Además de subrayar el sentido de mundo que tiene la obra de Lispector, en mayor grado con la utilización del cuerpo como medio de re-presentación.

Agua viva y *Aprendizaje o el libro de los placeres* son textos que se retoman para evidenciar cómo los personajes sienten al mundo, a través del cuerpo; si bien, este elemento se encuentra presente en la poética de Lispector, se considera relevante ejemplificarlo por un lado en uno de los textos más experimentales de la autora, pues ésta transgrede los límites de la novela tradicional, ya que mezcla diferentes formas narrativas como el monólogo y la prosa; por otro lado *Aprendizaje o el libro de los placeres* en una novela con carácter, aparentemente, más convencional que utiliza una voz en tercera persona que permite conocer las experiencias de los personajes principales, pero que, asimismo, cede la voz con una finalidad intimista en el relato.

El primer objeto de estudio, *Agua viva*, novela publicada en 1963, es un texto que presenta un estilo de escritura intimista; narra por medio del monólogo los predicamentos de un “yo” femenino que se dedica a la pintura y que comienza a cuestionarse sobre su existencia. Las temáticas relacionadas con la búsqueda de sentido del “yo”, aspecto que para algunos teóricos fue sumamente transgresor en su época, se tejen en una trama que parece caótica. Por ejemplo, Benedito Nunes (1969) señala su dificultad de categorización y afirma que el texto de Lispector es una trasgresión de las representaciones del mundo, de los patrones del lenguaje, de los géneros literarios. Un escrito simplemente calificado de ficción, que ya no ostenta más las características formales de la novela. En ese sentido, para fines de este proyecto de investigación, el análisis de los elementos narrativos del texto de Lispector es una evidencia de cómo el carácter intimista se relaciona con la experiencia de la protagonista en su vivencia performativa.

El segundo objeto de estudio será *Aprendizaje o el libro de los placeres*, una historia en la que convergen Lori y de Ulises; Lori atraviesa por una serie de cuestionamientos a lo largo de la novela o, dicho de otro modo, es un texto que refleja la travesía del personaje femenino que busca su trascendencia por medio del amor más puro y libre, pero conflictuada por las inseguridades, el miedo a amar y a ser amada. Ulises, de forma simbólica, será su guía a lo largo de su experiencia. Ambos personajes juegan con el lenguaje, por medio de la palabra y el silencio, pues es el medio del autoconocimiento para Lori.

Tanto *Agua viva*, como *Aprendizaje o el libro de los placeres* poseen particularidades narrativas que convienen para su análisis particular, sin embargo, también existen elementos que son propios de la poética de Lispector, incluso, a lo largo de esta investigación se emplearán sus crónicas, cuentos y textos de su autoría como ejes de referencia para conceptualizar otros términos o bien entender los simbolismos que re-presentan el sentido del mundo, ya que en estos escritos habla de su concepción del amor, del dolor, del placer, entre otros, además de establecer un dialogismo entre sus textos, pues sus múltiples escritos parecieran una red de diversos sentidos que conforman su universo poético.

De esta manera, el estudio sobre los textos de Clarice Lispector resulta, de manera inmediata, esencial para analizar su obra, pero también las nuevas vistas que trajo consigo en la literatura latinoamericana, pues hablar de Lispector es tratar las formas novedosas que transmitía mediante voces femeninas íntimas, que se aseguraban como un “yo” frente al mundo.

Son varios los estudios sobre la obra de Clarice Lispector, sobre todo aquellos que recalcan su uso y transgresión del lenguaje, por ejemplo, Valerie Osorio Restrepo (2013), en su tesis *Escritura, lenguaje y subjetividad en La hora de la estrella de Clarice Lispector*, establece que existe un estilo narrativo en el que se da un uso particular del lenguaje, con una estructura sintáctica a veces inusual, además de la ambigüedad y las elecciones semánticas que ponen de relieve a la palabra en sí misma como instrumento mediador entre el sujeto y su realidad circundante, no obstante, se enfoca totalmente en una obra distinta a las que se analizarán.

Bajo esta perspectiva, Cristina Giraldo Prieto publica una tesis en el año 2008, titulada *Agua viva: la experiencia del lenguaje creador*, en la que propone la caracterización de la palabra como entidad esencial, para generar una experiencia en el lenguaje creador, que será evidente tanto en la construcción del sujeto, que atraviesa por un estado de crueldad, como en las transformaciones que éste experimenta, a través de la escritura, hasta llegar a una instancia de alegría. La propuesta de Giraldo Prieto tiene algunos puntos de encuentro con esta investigación, pero su sustento teórico no se relaciona con el tópico del cuerpo.

En ese sentido, también se puede mencionar a Bella Jozef, en su texto “Clarice Lispector: la recuperación de la palabra poética”, quien ha tratado de manera más profunda

la relación de las obras de Clarice Lispector con la palabra poética y la intencionalidad que existe en cada uno de sus personajes protagonistas.

Jozef establece que el sujeto lispectoriano siente la necesidad de romper con el mundo para dar una vuelta por sí mismo, pero que vuelve a éste luego de haber procesado su propio registro verbal de la realidad, gracias a “un lenguaje cargado de poesía y misterio, abismo y torbellino” (Jozef, 1986: 246).

De igual manera, Jozef habla acerca de la toma de conciencia de la realidad mediante el acto de la escritura, en el que: “La visión de la realidad internalizada por el autor (o ideología) codifican la realidad y el lenguaje de una nueva manera, [...] la escritura es un acto de doble lectura: de los posibles literarios (elección, actualización y cuestionamientos de un modo de escritura) y lectura de la realidad externa al texto.” (Jozef, 1986: 239). Por lo tanto, la reflexión de Jozef va encaminada a las voces narrativas de los personajes de Lispector como una interiorización, donde la escritura se convierte en un mirar desde adentro hacia afuera y viceversa que conforma el lenguaje propio de los personajes.

De modo más específico, en el mismo ensayo de Bella Jozef, la palabra poética es el medio del sujeto-narrativo que se relaciona con su entorno gracias a una conciencia individualizada, en la que el lenguaje será su salvación, “En esta visión poética de una historia de punición y retribución, Clarice Lispector consigue unir ficción y prosa, la poesía de la palabra. [...] En toda acción humana hay un aprendizaje de vida y de amor” (Jozef, 1986: 244).

Sin embargo, no se debe dejar de lado que la importancia del lenguaje en los textos de Clarice Lispector es innegable, y los estudios literarios han reflejado que es una oportunidad para su análisis. Las investigaciones que tratan las obras de Lispector en relación con posturas filosóficas han sido menos, pero sí existen estudios de esta índole, así como el artículo de Carolina Astudillo Z, titulado “La narrativa del cuerpo en Clarice Lispector”, en el que habla de la relación de las voces narrativas con el cuerpo-mujer; Astudillo analiza *Agua viva* y *Un soplo de vida* para demostrar su hipótesis. Este artículo contiene grandes aportaciones, sin embargo, en esta investigación también se pretende extender y ampliar el aspecto sensorial y sobre todo el concepto de “tocar” al mundo.

De igual manera, Ana Luisa Andrade, en su artículo: “El cuerpo-texto caníbal en Clarice Lispector”. presenta en su artículo la relación que existe entre las obras de Lispector

y el cuerpo; Andrade realiza su investigación a partir de teóricos como Michel Foucault, Deleuze y Guattari, George Bataille y Octavio Paz, por mencionar algunos, con la finalidad de evidenciar cómo el cuerpo femenino es un pilar fundamental en la poética de la autora brasileña, pero también para ejemplificar cómo en algunos de sus textos el cuerpo es asimismo una manifestación política y social, pues: “La contextualización socio-histórica de la herida en el cuerpo de la mujer prorroga metonímicamente mientras ella misma se metaforiza al ser canibalizada. a1 figurar dentro de una política económica esquizofrénica. Aproximándose de canibalismo erótico-cultural de consumo” (Andrade, 1994: 214).

Los trabajos mencionados son el antecedente más cercano a la temática e hipótesis de este proyecto de investigación, estos servirán como fundamento para enriquecer, extender y ahondar en la poética de Lispector, pero también como una guía que le da particularidad a esta tesis.

De esta manera, la estructura de la investigación se conformará de tres capítulos. La finalidad de la organización temática responde a que primero se describirán las generalidades de las obras a analizar, así como los conceptos que ayudan a su estudio, para posteriormente reflexionar acerca de los rasgos que tienen *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* en correspondencia con la experiencia de las personajes, por medio del cuerpo-escritura y por último se abordará la relación de “tocar al mundo” y sentir al “otro”, ya que el sentido del mundo se configura a partir del vínculo entre el “yo” y el “otro”.

El primer capítulo de este trabajo de investigación se titula: “La configuración del cuerpo-escritura en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*”, en éste, por un lado, se realizará un breve acercamiento a los textos mencionados mediante la descripción de sus rasgos narrativos, que sirven para evidenciar si *Agua viva* es un texto que se considera de difícil clasificación porque predomina una voz narrativa que fluye y al mismo tiempo se fragmenta, a diferencia de *Aprendizaje o el libro de los placeres* que sigue una línea novelística clásica, pero, posiblemente, basada en la *bildungsroman*. El marco teórico de este bloque de la investigación se enfocará, primero, en el concepto de *corpus* en los textos de Lispector, para después proponer el término cuerpo-escritura, conforme a los postulados teóricos de Hélène Cixous y los de Jean-Luc Nancy, porque se crea un nuevo vínculo de las personajes, por medio de éste, con el mundo. A partir de este precepto que ayuda a desarrollar la hipótesis de la investigación, el final del primer capítulo describirá la idea del placer y el

dolor como elementos que configuran al cuerpo-escritura y que permiten que siempre vuelva al cuerpo mismo.

El segundo capítulo, denominado: “El sentido del mundo por medio del cuerpo-escritura en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*”, abordará el sentido del mundo, a través de la experiencia de los personajes femeninos. Este apartado utilizará los conceptos que se tratan en el capítulo anterior con relación a la triada escritura-cuerpo-sentido. Sin embargo, se considera relevante hablar del vínculo del cuerpo-escritura con la experiencia que tiene cada una de las personajes. El análisis destacará los elementos sensoriales, artísticos y plásticos que existen en los textos de Lispector; de este modo, se hablará del sonido a partir de la voz y el silencio para la re-creación de la escritura, se tratará a la naturaleza como elemento que representa a la vida, por ejemplo, el agua como símbolo de su acontecer o bien del deseo como motor del cuerpo-escritura; y, por último, se propondrá a la sinestesia como punto narrativo que exalta el vínculo del cuerpo-escritura con el sentido del mundo.

Para finalizar, el tercer capítulo se titula: “La otredad como conocimiento del mundo”, en éste se describirá que tocar al mundo implica tocar al “otro”, pues las personajes de *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* están en un constante diálogo interno que se proyecta al exterior, pero que regresa a la corporeidad. En este apartado se hablará de cómo ese contacto con el “otro” implica una revelación del mundo, por medio de la mirada hacia el “otro”, lo que lleva a un ejercicio consciente de vivir en una aparente libertad. Con base en estas premisas, la última reflexión de este trabajo de investigación se dirigirá hacia el cuestionamiento de si Clarice Lispector busca en cada uno de sus personajes una forma de tocar un sentido del mundo o más bien es que en sus textos hay una aproximación para recrear su mundo.

La organización de este trabajo de investigación de investigación tiene la intención de describir la poética que se gesta en las dos obras de Clarice Lispector, pero también en relación con algunos de sus textos, en los que el cuerpo-escritura es un término que permite ejemplificar la experiencia de los personajes con el mundo.

Esta propuesta de estudio es, quizá, un Aleph que tiene por objetivo mirar la poética de Clarice Lispector y, asimismo, experimentar con el cuerpo excrito cada letra de los textos de la escritora brasileña. Sin embargo, esta investigación es tan solo una de tantas miradas

que apuntan a conformar un sentido en la obra de Lispector y deja abierta la posibilidad a otras tantas que sumen más sentidos en la interpretación del mundo lispectoriano.

Capítulo I. La configuración del cuerpo-escritura en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*

Yo no soy una intelectual. Yo escribo con el cuerpo.

Clarice Lispector

Clarice Lispector es considerada una de las escritoras más importantes del siglo XX, debido a la ruptura de patrones y convencionalismos de su época. El carácter íntimo, existencialista y experimental de su narrativa ha trascendido a lo largo del tiempo y la hace vigente hasta nuestros días.

Los tópicos que trata en sus textos pueden ser varios, pero la cuestión del cuerpo es una referencia que está presente en su narrativa, tal como si lo corpóreo hiciera que sus obras palpiten por sí solas.

Agua viva y *Aprendizaje o el libro de los placeres* son un ejemplo de cómo el cuerpo es un punto de cruce y conexión en la obra de la escritora brasileña, un eje que vincula sus novelas, sus cuentos, sus crónicas e incluso sus frases. De esta manera, es importante preguntar, inicialmente, si la obra de Lispector se concibe como un conjunto de piezas que pueden cohesionarse, pero al mismo tiempo fragmentarse; ¿acaso la poética de la autora es también un cuerpo que vive, que se expande y que se abre para sentir al mundo?

La escritura, así, es la forma en que Lispector une esas piezas de un cuerpo múltiple que se representa a través de grafías que viven y que son re-presentadas por los personajes a partir de su experiencia, por lo que es necesario comenzar con una aproximación sobre qué se entiende como cuerpo-escritura.

La configuración del cuerpo-escritura debe comprenderse como un proceso que parte, primero, de la composición narrativa de los textos y personajes de *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*, aspecto que se refleja en la manera en que las personajes se deslindan de las convenciones que existen en el mundo y, así, en un segundo momento las lleva a experimentar múltiples posibilidades de ser y estar que expanden y llevan al cuerpo a instantes de éxtasis o al mismo acto consciente de vivir.

En Lispector escribir no es únicamente un acto de técnica, sino que al mismo tiempo hace geografía. La autora traza un mapa del cuerpo que se extiende a tantos textos como le es posible, por lo tanto, escribe un cuerpo que es físico, en el que se siente y se toca la vida,

pero también un cuerpo literario que re-presenta el sentido del mundo, tal como se tratará en los siguientes apartados.

1.1 Un acercamiento a *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*

Agua viva y *Aprendizaje o el libro de los placeres* son textos que se publicaron a fines de la década de los sesenta y principios de los setenta, ambos tienen protagonistas que enuncian, de diferentes maneras, el re-descubrimiento del mundo primero mediante cuestionamiento y después como afirmaciones que se generan en la experiencia. La vivencia de las voces narrativas es determinante para sentir el mundo, pues solamente es con el cuerpo con el que pueden sentir al mundo desde una perspectiva diferente a la que se ha establecido.

De este modo, algunos de los elementos característicos en las obras de Clarice Lispector, como lo íntimo, o las voces femeninas que daban otro punto de vista del mundo, permitieron nuevas formas en la narrativa latinoamericana, sobre todo en el marco de la vanguardia brasileña, pero además les otorgó un estilo particular a los textos de la autora carioca, tal como lo afirma Florencia Garramuño:

La explosión de la subjetividad, la poesía marginal, el abandono del soporte [...] la proliferación de “fórmulas híbridas” y de textos anfibios que se sostienen en el límite entre la realidad y ficción son todos ejemplos de una fuerte impugnación a la categoría de obra de arte como forma autónoma y distanciada de lo real, suplantada por prácticas artísticas que se reconocen abiertas y permeadas por el exterior, y que resultan atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia. Textos que desestructuran géneros y subjetividades (todos los textos de Clarice Lispector publicados entre los años sesenta y setenta...); narrativas que insisten en una primera persona. (Garramuño, 2009: 18)

Garramuño propone una vía para entender los escritos de Lispector por medio del término “fórmulas híbridas” que cuentan también, en algunos casos, con una narrativa abierta que, mediante las voces de la primera persona, transgrede el canon, sobre todo para ese momento de su publicación, en comparación con otras obras literarias brasileñas tradicionales. Asimismo, Garramuño propone que las obras de Lispector se pueden concebir desde lo interdisciplinario o bien desde las diferentes expresiones artísticas, tal como textos performativos que vinculan el arte con la experiencia, pues la palabra es una manera de significar el mundo, pero es el cuerpo-escritura el que lo resignifica mediante lo sensible.

La existencia del cuerpo, en las obras de Lispector, también se funde con la escritura, pues se figura como precursora de la poética de las diversas posibilidades de un *corpus* que, de manera particular en las obras a analizar, es femenino. Bajo esta perspectiva, los primeros críticos que estudiaron sus obras criticaban las particularidades de los textos de Lispector, por ejemplo, en el uso de formas discursivas como el monólogo, o bien voces narrativas femeninas que se contrastaban con los temas predominantes de esa etapa en la literatura brasileña: el regionalismo y la denuncia social, por mencionar algunos.

Junto con el carácter intimista en los textos de Lispector, también existe lo ontológico, como tema recurrente, por ejemplo, en *El mundo de Clarice Lispector*, el crítico Benedito Nunes señala que la visión del mundo de Clarice Lispector tiene afinidades con la filosofía existencialista.

Nunes enfoca la poética de Lispector desde la filosofía existencialista, porque uno de los pilares principales es la búsqueda de respuestas a las interrogantes en torno al ser humano, por ejemplo, los cuestionamientos sobre la libertad y el amor.

Agua viva, desde su escritura, se creó en medio de un ambiente de barullo y embrollos; en 1971, Lispector hizo una primera versión titulada *Detrás del pensamiento: monólogo con la vida*. En 1972, la escritora brasileña le envió a José Américo Pessanha, quien se desempeñaba como crítico literario y además era su amigo, el manuscrito de un texto que acababa de escribir y que llevaba por título: *Objeto gritante*. La respuesta de Pessanha fue sorpresiva e inmediata: “Intenté situar el libro ¿Notas? ¿Pensamientos? ¿Fragmentos autobiográficos? ¿Un diario o retrato de una escritora? Al final encontré que era todo eso al mismo tiempo” (Pessanha, 1972). La apreciación del crítico apunta a un debate común de la crítica literaria, que ya se mencionó con anterioridad: el de intentar clasificar genéricamente una obra que se construye con base en una escritura que violenta los límites entre lo que es y no es literatura. Finalmente, en 1973 el libro se publica con el título de *Agua viva*.

La historia inicia con una voz en primera persona que, a modo de cántico, ensalza el momento que está viviendo, este versa así: “Es con una alegría tan profunda. Es un aleluya tal. Aleluya, grito, aleluya que se funde con el más oscuro alarido humano de dolor de separación pero que es un grito de felicidad diabólica. Porque ya nadie me ata.” (Lispector, 2013: 11). El aleluya alude a una victoria que, páginas más adelante, se identificará como el triunfo de la experiencia de sentir; la voz narrativa ha encontrado una vía que la lleva al re-

conocimiento, fuera de las ataduras, tal como un proceso epifánico que le permite proyectarse hacia una nueva concepción del mundo.

La percepción del universo que la narradora describe, a lo largo de la diégesis, se gesta a través de las sensaciones, es la experiencia doblemente vivida en la que la protagonista es una artista visual que aprecia el mundo desde ahí, pero que en un ahora también lo hace desde la palabra, herramienta que le permitirá re-conocer un universo expandido frente a sus sentidos.

Agua viva, como ya se mencionó con anterioridad, es un texto que se considera de difícil clasificación, y su estructura lo evidencia, ya que no cuenta con capítulos o indicadores gráficos que la dividan en breves apartados, pero es la falta de estos lo que permite ver el fluir de la voz narrativa. De acuerdo con Mariela Herrero (2012), citando a Italo Moriconi, establece que el texto de *Lispector* entra en lo que denominó “la hora de la basura”, caracterizado sobre todo, por el “abandono de posiciones ya adquiridas que la autora llevó a cabo a partir de los años 70” (Herrero, 2012: 41). En otras palabras, Herrero le da una singularidad a los relatos de la autora y subraya los elementos fractales como parte de su escritura intimista, que dio como resultado: “[...] textos cortos, esquemáticos, «nerviosos», contruidos a partir del montaje de esas fracciones unidas por un hilo conductor muy tenue” (Herrero, 2012: 41).

La obra de *Lispector* parece un texto estructuralmente anárquico, pero es esa acumulación de fragmentos, de notas, de registro de sensaciones, de pensamientos y observaciones de la voz narrativa en su búsqueda de un nuevo sentido de mundo, lo que se puede explicar mediante la articulación del sentir del cuerpo, por medio de la palabra e incluso por la sensación misma. Ese cúmulo de sensaciones que están narradas en ambas obras se realiza por medio de la súplica, así como en *Agua viva* se manifiesta un aleluya que funda un nuevo comienzo, en *Aprendizaje o el libro de los placeres* existirá la necesidad de sentir al mundo, pero con el cuerpo mismo, no solo con la arbitrariedad del signo, de ahí que comience con la manifestación de un cuerpo menstruante:

[...] entonces el vientre mismo, como un remoto estremecerse de la tierra, que difícilmente podía considerarse señal de terremoto, del útero, del corazón contraído, vino el temblor gigantesco de un fuerte dolor conmovido, del cuerpo, todo el estremecimiento [...] finalmente reventados vasos y venas, entonces, (*Lispector*, 2007: 58)

La llegada de la menstruación es la señal que da un cuerpo que vive, que está palpitando y se abre a la vida, una especie también de imploración de recibir al mundo, para la narradora, es una manera de llamar a la transformación que puede partir desde los instantes más cotidianos, pero que apela a los propios sentidos.

La temáticas que engloban un acercamiento distinto con la vida y el vínculo con lo íntimo estarán presentes en la poética de la autora brasileña, del mismo modo en *Aprendizaje o el libro de los placeres* implicó en Clarice Lispector un ejercicio de introspección ya que, tal como afirma Antonio Maura, para su escritura “[...] se aisló en un hotel durante nueve días. [...] Se trata de una de sus obras más autobiográficas. Ya hemos mencionado la posibilidad que relatase una historia de amor real. También en la obra se recogen capítulos con viajes de su protagonista por Suiza, Francia, describiendo las mismas ciudades que conoció su autora cuando vivía con Maury Gurgel Valente” (Maura, 2003: 272).

Aprendizaje o el libro de los placeres es la historia de Lori y de Ulises; Lori atraviesa por una serie de cuestionamientos a lo largo de la novela que le hacen preguntarse sobre su percepción del amor, pero asimismo reafirmarse en el amor y elegirlo. El libro comienza con una coma y termina con dos puntos, signos ortográficos que marcan un antes y un después para Lori, pero en mayor medida el lapso que hay entre esas grafías permeará una constante que ahora estará marcada por la transformación. En el texto solo hay dos capítulos: el primero titulado “El origen de la primavera o la muerte necesaria en pleno día”, y que son las páginas que marcan, de modo introductorio, la vida cotidiana de Lori; el segundo, llamado “Luminiscencia”, que es la mayor parte del libro, en la que existirá la descripción de las dudas que Lori tiene acerca del amor, de la libertad, de la vida y también de sí.

La novela configura la travesía de Lori, personaje femenino que busca su sentido del mundo por medio de un amor más libre, pero al mismo tiempo con las incongruencias, dudas e inseguridades del aprehenderse en el amor.

Según Marta Piexoto (1994), Lispector entiende el amor como algo ambiguo y lleno de hostilidad reprimida, que además es cuestionado desde lo individual por las protagonistas. En el caso de *Aprendizaje o el libro de los placeres* hay un largo proceso en el que Lori elige el amor para trascender, ya que a lo largo del texto se enfrenta a reconocer el amor para sí, pero también mediante su relación con los demás. La voz femenina lo abarca todo, pero la masculina sigue formando parte de ella, pues Ulises será un eje que le permitirá cuestionar

su experiencia en el aprendizaje del amor y del mundo, es así como los personajes de la novela se convierten en eslabones que dotan de autoconocimiento a Lori y de redescubrimiento de sí y de su cuerpo.

La búsqueda es el motor principal en ambos textos, y es también una forma que se apeg a las formas del *bildungsroman*. A pesar de que *Aprendizaje o el libro de los placeres* no sigue los estereotipos de la novela de construcción europea tradicional, como la narración exclusivamente en primera persona, el título refleja la transformación de la personaje, tal como establece Carmen Gómez Viu en “El *bildungsroman* y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea”:

Al igual que sucede en otros relatos próximos al género autobiográfico, en el *Bildungsroman* se observa una distancia temporal entre el narrador y el personaje. Aunque son la misma persona ficticia, el narrador interpreta y selecciona sus recuerdos estableciendo una distancia entre el que fue y el que ha sido. (Gómez, 2009: 112)

La característica principal es el cambio o transformación que se adapta a la diégesis según sea el relato, sin embargo, en el caso de las novelas de formación femenina hispanoamericana, más allá de la enunciación, cumplen con aspectos temáticos como la relación con la familia, la ruptura de tradicionalismos, entre otros, que permiten que la protagonista cambie.

Si bien *Agua viva* no puede encasillarse como una novela de aprendizaje, ya que su estructura es más abierta y en la diégesis no hay una serie de peripecias que la voz narrativa resuelva, sí hay una búsqueda y deseo de re-significación del mundo. Por lo que el hallazgo de nuevos sentidos será un pilar fundamental para ambas protagonistas.

Agua viva y *Aprendizaje o el libro de los placeres* son textos que ejemplifican la relación del cuerpo con la escritura como medio de la experiencia con el mundo; en este sentido, se puede retomar lo que Roland Barthes plantea acerca de la escritura, la cual define como un ejercicio de la palabra; en el procedimiento de escribir hay un accionar propio del lenguaje y una potencia creativa de la palabra, un aspecto que está en la forma de experimentar el mundo para los personajes femeninos de ambas historias.

Bajo esa perspectiva, se puede retomar el término *diátesis*, propuesto por el filósofo francés, para referirse a la noción lingüística de voz respecto de la escritura moderna. La *diátesis* designa la manera en que el sujeto narrativo, en función de su acción, se vincula con

el proceso desde sí “[...] escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura, no a título de sujeto psicológico sino a título de agente de la acción” (Barthes, 1987: 32). La acción mencionada por Barthes, *diátesis*, resuena en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*, en los límites de una escritura que se funde en una unidad, que en este caso será el cuerpo, por lo que supone una performatividad del mismo personaje femenino, pues la escritura habla del sujeto que la produce, sin importar el tipo de discurso que trate; poner el cuerpo implica ser la propia escritura, decirse en la escritura y gracias a ella dar sentido al mundo, conforme se escribe, el sujeto es.

Entonces, en ambas obras, escribir es romper los silencios en los que el cuerpo viene a activar la voz en lo que se escribe, y en esa medida diluirse en la práctica hasta transformarse en las sensaciones, las articulaciones, las membranas, los latidos. Una escritura que llega a ser interiorizada y proyectada por el cuerpo, aspecto que se tratará con mayor detenimiento en el siguiente apartado.

1.2 El corpus en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*: de lo clásico a lo escrito

A lo largo de la historia de la humanidad, el arte ha sido una vía de expresión que constituye la formación integral de los seres humanos, sobre todo una sensibilización de la visión de mundo. La danza, el canto, el rito, la invocación mágico-religiosa y otras manifestaciones simbólicas siempre han estado en los orígenes de todos los pueblos, han nutrido su espíritu y lo han proyectado a la posteridad.

El ser humano ha plasmado sus inquietudes, sentimientos y emociones de diversas maneras. Ese deseo de manifestarse junto con la necesidad de recrear un mundo ya fundado ha dado como resultado invenciones científicas, pero también representaciones artísticas de las realidades, mediante distintas formas: la pintura, la danza, la escultura, la música, la filosofía y la literatura.

Los tópicos de las artes se centran en las problemáticas del ser, por ejemplo, la filosofía comenzó a problematizar y a buscar respuestas en torno a la pregunta por antonomasia: quién soy; con base en dicho cuestionamiento las diversas escuelas filosóficas han propuesto diferentes respuestas que logran dar luz a la pregunta ontológica principal de todos los tiempos.

De este modo, la existencia del ser se ha problematizado con cada vertiente filosófica; de manera general, se puede mencionar, por un lado, el pensamiento clásico y, por otro, el pensamiento moderno, sin embargo, en cada escuela filosófica el cuerpo se ha convertido en una ambivalencia entre lo que puede ser o no ser. Para ilustrar, Platón inicia entendiendo al sujeto como la separación del alma y del cuerpo, incluso aquello que se encuentra más allá de lo corpóreo, lo intangible, requiere, desde la postura platónica, un carácter trascendental que se convierte en el valor más grande que el hombre posee y el principal propósito en su vida. La supremacía del alma sobre el cuerpo es el principio de movimiento, dicho de otra manera, el alma es invisible, pero es la que posee la inteligencia para regir al cuerpo y sus instintos, para el filósofo griego eso es lo verdadero.

La postura platónica ejemplifica una de las vertientes históricas del debate en torno al concepto “cuerpo”, el cual se ha diversificado a lo largo del tiempo, bajo este parámetro de pensamiento clásico y moderno, como se mencionará en los párrafos siguientes. Es necesario mencionar a Aristóteles como fundador del primero y a Descartes como ejemplo de la modernidad, que gracias a su máxima *cogito ergo sum* abrió nuevos caminos de análisis, incluso en las conceptualizaciones de teóricos posestructuralistas, o bien del mismo Jean Luc-Nancy, que será base para este análisis.

Aristóteles establece que el hombre es un ser natural más, por lo que al analizarlo sigue la misma teoría que para el resto de los seres. El filósofo griego afirmaba que el alma no podrá existir separada del cuerpo, con lo que negaba la inmortalidad del alma. Dicho principio vital implica un camino que lleva al concepto del ser y del no ser, tal como afirma: “Ahora bien, si ciertas cosas están siempre unidas y no pueden separarse, mientras que otras están siempre separadas y no pueden darse unidas, y, en fin, otras pueden darse de estos dos modos contrarios, «ser» consiste en darse unido y en ser uno, mientras que «no ser» consiste en no darse unido, sino en ser una pluralidad” (Aristóteles, 1994: 390). La premisa del filósofo estagirita afirma al ser y también delimita al no ser, este precepto sería importante más tarde para comprender lo que Jean-Luc Nancy denomina el cuerpo excrito, aquel que es y no es al mismo tiempo, y que vive en el borde de sus límites.

La dicotomía para unos y la fusión del alma con el cuerpo para otros se extiende durante los siglos posteriores al pensamiento clásico; uno de los acontecimientos

determinantes para este debate es la transición de la época medieval a la modernidad, este último periodo histórico comprendido entre los siglos XV y XVIII.

La era moderna fue una época de grandes cambios filosóficos, culturales, económicos y sociales, esta surge en Europa y se encuentra enmarcada por una serie de hitos, entre ellos el Renacimiento, el desarrollo de la imprenta, la ruptura religiosa protestante, la revolución científica, la expansión europea y la conquista del denominado “Nuevo Mundo”, la Revolución Industrial y la instalación de la economía capitalista, aunado a estas transformaciones, el concepto del cuerpo no fue la excepción.

Descartes establece que el sujeto se instaura en un “yo” y la posibilidad de auto-fundarse, ya que sostenía que los animales y toda la naturaleza podían pensarse como máquinas, es decir, que podrían actuar por sí mismas. De este modo, la concepción mecanicista del mundo trae consigo que el hombre es parte de esa gran maquinaria llamada naturaleza; sin embargo, el filósofo matiza y agrega que el cuerpo no se puede reducir a un engranaje, sino que le agrega atributos (nutrición, movimiento y sensibilidad) asociados generalmente al alma, y afirma: “Un cuarto [atributo del alma] es pensar: y aquí sí hallo que el pensamiento es un atributo que me pertenece, siendo el único que no puede separarse de mí. Yo soy, yo existo; eso es cierto, pero ¿cuánto tiempo? Todo el tiempo que estoy pensando: pues quizá ocurriese que, si yo cesara de pensar, cesaría al mismo tiempo de existir (Descartes, 1977: 25). La relación entre pensamiento y ser será también la posibilidad de no dividir el cuerpo para entender su existencia; el cuarto atributo que es la conciencia une lo corpóreo y el alma.

El contexto mencionado sirve de parámetro para redimensionar el *cogito, ergo sum*, pues tanto para Jean-Luc Nancy como para Hélène Cixous el cuerpo se convierte en diversas extensiones de la existencia, no en un carácter reduccionista a una máquina, sino también en una unidad que no se puede reducir a “puro espíritu”. En el caso de sujeto femenino, como se ahondará más adelante, hay un vínculo entre lenguaje, subjetividad y conciencia, reinterpretación del *cogito, ergo, sum*. Las obras de Clarice Lispector manifiestan, de manera poética, la unión de las interrogantes ontológicas en torno al alma y al cuerpo, pues su escritura podría pensarse gracias a un todo corpóreo que evidencia heridas, violencia y transgresión en el espíritu de sus personajes e incluso que va más allá del pensamiento.

El debate entre lo que es el cuerpo y lo que no es, permite aceptar posturas que se vuelven más específicas, o bien, más abiertas a hablar de pluralidad de sentidos respecto de lo corpóreo, si se parte de lo inmediato; se puede ir a la definición gramatical del Diccionario de la Real Academia Española (2023), que establece que la palabra cuerpo proviene del latín *corpus* y se define como “Aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos.” La definición de la RAE habla en primer lugar, *grosso modo*, del cuerpo como sinónimo de un espacio. En la vida cotidiana nos sabemos un cuerpo; en lo corpóreo es donde pueden posarse las miradas de los otros, a través de este se puede dar un primer acercamiento, pero además, en segundo lugar, la RAE añade que el cuerpo se percibe mediante lo sensorial, esta característica es sumamente importante, ya que además de ceñir la espacialidad de un individuo, también apela a los sentidos, elementos necesarios para conocerlo, tal como lo trata Nancy.

El cuerpo conforma una imagen de la que no hay posibilidad de desligarse, pues en primera instancia somos cuerpo, tal como se afirma en *Corpus*, en el que sentencia: “[...] no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo” (Nancy, 2003: 10).

Agua viva y Aprendizaje o el libro de los placeres realzan la unidad de lo corpóreo, justo desde este precepto que pareciera simple, pero que es necesario para entender a los personajes, no como poseedores de un cuerpo, sino como cuerpo. Asimismo, se puede retomar a Jean-Luc Nancy, quien cita un pasaje de la carta que Descartes escribe a la princesa Elizabeth de Bohemia el 28 de junio de 1643, y que constituye sin duda una referencia pertinente a propósito del conocimiento del cuerpo:

La unión del alma y del cuerpo se concibe, pues, por la actividad de la vida ordinaria, y no por el pensamiento ni por la imaginación en tanto facultades aisladas. Se concibe “sin filosofar” y cada uno puede así concebirla. Ocurre lo mismo con esta unión que con la evidencia “ego sum”, que debe ser, ella también, accesible al espíritu de cualquiera. La unión constituye el objeto de una evidencia análoga a las de cada una de las sustancias que ella une. [...] No sólo hay una unión, sino que ella tiene su propio modo de evidencia y de certeza, su propio modo de distinción, que es la distinción de lo indistinto. (Nancy, 2007: 18-19)

La carta que retoma Nancy sirve de inicio para reformular el concepto de unión de cuerpo y alma, pues funciona de base para hablar de la “reencarnación” de un *cogito* que va desde la gnoseología hasta su formulación fenomenológica y que se vierte en el tacto, lo sensible. El filósofo francés, mediante el ejemplo de Descartes, reafirma la ambivalencia de un cuerpo

que no puede negarse o afirmarse, sino que su existencia se da a partir de la paradoja, del ser y del no-ser. Bajo esta perspectiva, Nancy concibe al cuerpo escrito como aquel que se ubica en los bordes de sí mismo, y desde lo paradójico.

En este orden de ideas, la postura de la modernidad presenta, principalmente, una dislocación, además de rupturas y discontinuidades, pero Nancy agrega, mediante su *ego sum*, el término *psique*, que retoma del psicoanálisis al igual que Cixous.

Psique será el espacio abierto, expuesto, que además aglutina todos los discursos posibles, pero se ignora a sí misma; *psique* es también *corpus* o, dicho de otro modo, el sentido del cuerpo se da por medio de algo más amplio que la existencia, *ego sum*, *ego existo*.

De igual manera, el conocimiento en Lispector se gestará por medio de la escritura misma, que se puede entender como “escribo, luego existo, tal como lo establece Benedito Nunes:

También ella, en su condición patética de escritora (debida relativamente a la muchacha nordestina), finge o miente -pero sabiendo que finge o miente- para alcanzar una cierta verdad humana acerca de sí misma y de los otros. La escritora se inventa al inventar el personaje. Está frente a él como lo está de sí misma. En su escritura errante, autodilacerada, repercute, secreta y permanentemente, la pregunta -Yo, que narro, ¿quién soy? En una réplica al Cogito de René Descartes (Pienso, luego existo) (1989, 169, citado en Spinelli, 2008, 4).

El cuerpo, por lo tanto, se manifiesta en la escritura para hallar una verdad, y es cada uno de los textos de Clarice Lispector en los que vive una multiplicidad de sentidos del mundo, axioma que puede conocer gracias a la vivencia de lo corpóreo, por medio de lo sensitivo.

De esta manera, se puede establecer que el cuerpo es una paradoja que reside en la escritura. Para Nancy, según Derrida, el cuerpo se niega y se afirma al mismo tiempo, al temblor sin temblar, porque siempre se encuentra en sus propios límites, tal como describe:

El cuerpo es donde se pierde pie. «Sin sentido» no quiere decir aquí algo parecido a lo absurdo, ni tampoco sentido a la inversa, o contusionado como se quiera. Pero esto quiere decir: no hay sentido, o incluso, sentido sí, pero al que está absolutamente excluido acercarse bajo ninguna figura de sentido. (Derrida, 2011: 15)

Con la cita anterior se puede ejemplificar el sentido más amplio del cuerpo-escritura, incluso en el desdibujamiento de los límites de cuerpo, tal como lo enuncia la voz narrativa en *Agua viva*: “Esta es la vida vista por la vida. Puede no tener sentido, pero es la misma falta de sentido que tiene la vena que late” (Lispector, 2013: 17). El cuerpo expone, en este caso, la

fractura misma de la vida, pero a su vez la arquitectura de su sin sentido que le permite ser-en-el-mundo. Jean- Luc Nancy propone que el sentido del *corpus* sea en sí mismo, que es donde se relaciona con la escritura, pues escribir no es significar; más bien, para el teórico francés, la escritura implica también tocar los extremos, tocar al mismo cuerpo, tocar el pensamiento y, entonces, ser cuerpo-psique.

El *corpus* es algo no establecido por un solo sentido, pero toma como referencia el sentido que ya existe para, entonces, re-significarlo, así el cuerpo debe entenderse desde su carácter performativo, sobre todo en los textos de Clarice Lispector, pues por medio de sus personajes hay un re-descubrimiento del mundo. De este modo, el alma y el cuerpo en las novelas de Lispector no son formas separadas, sino que suceden en el acontecer del ser, la unión o lo UNO² tiene su propia certidumbre y podrá gestarse desde la cotidianidad de los personajes; las obras de Clarice Lispector son cuerpo-escritura.

De igual manera, Jean-Luc Nancy explica cómo la individualidad se transforma en un sujeto que rescata la esencia del cuerpo-escritura, pues “Llega el momento en efecto de escribir y de pensar este cuerpo en el alejamiento infinito que lo hace nuestro, que nos lo hace venir de más lejos que todos nuestros pensamientos: el cuerpo expuesto de la población del mundo.” (Nancy, 2003: 15). La aseveración de Nancy establece un cuerpo que exige ser escrito para saber-se, gracias a las palabras, pero no como elemento discursivo, sino como un coctel de placer que se conjuga con lo sensitivo.

De la misma manera, páginas más adelante la narradora afirma: “Mucho no puedo contarte. No voy a ser autobiográfica. Quiero ser «bio»” (Lispector, 2013: 41). La vida es, entonces, algo que se superpone con la existencia del cuerpo, tal como la escritura de lo vivo, donde innegablemente aparece ese bio transformado en *corpus*.

El cuerpo, como parte fundamental en las obras de Clarice Lispector, va más allá de la estructura física de los personajes, pues sus posibilidades no se restringen a las formas, sino también a las imbricaciones de las emociones y de las sensaciones. El cuerpo, en este caso, es aquel que nace desde las palabras, es la existencia del *corpus*. En el caso de

²El tema del Uno se fundamenta en los postulados clásicos, sobre todo platónicos y aristotélicos, que establecen que, si hay muchas cosas anchas, tiene que haber *una* anchura con respecto a la cual sean anchas, por lo que reconoce las dificultades para explicar cómo un carácter puede estar presente en muchos. De modo contrario, para el posestructuralismo lo Uno se puede explicar desde la multiplicidad, ya que Uno puede devenir en dos, en tres, en varios; la imagen del mundo y de unidad, respecto del mundo, es un punto que no tiene dimensiones y que no se puede codificar sino mediante sus conexiones. En el psicoanálisis Lacan también trata la noción del Uno, un significante inscripto en el Otro que es condición necesaria para el sujeto.

Aprendizaje o el libro de los placeres, el reconocimiento de Lori se da desde un inicio cuando se examina y re-descubre su cuerpo, por medio de un espejo:

Le pareció entonces, meditativa, que no había hombre o mujer que por casualidad no hubiese mirado al espejo y no se sorprendiese consigo mismo. Por una fracción de segundo la persona se veía como un objeto a ser mirado, lo que se podría llamar narcisismo, pero, ya influenciada por Ulises, llamaría: gusto de ser. Encontrar en la figura exterior los ecos de la figura interna: ah, entonces es verdad que no imaginé: existo. (Lispector, 1998: 13)

En la cita anterior, la voz narrativa enuncia cómo Lori se reconoce y se desconoce frente al espejo, el cual se ha convertido en un símbolo no solo en la novela de Lispector, sino también en la literatura; sin embargo, cuando Lispector se pregunta ¿qué es un espejo?, ésta responde:

Como la bola de cristal de los videntes, me arrastra al vacío que para el vidente es su campo de meditación y para mí el campo de silencios y silencios. Ese vacío cristalizado que tiene dentro de sí espacio para seguir siempre adelante sin parar; porque el espejo es el espacio más profundo que existe [...] quien consigue verlo sin verse, quien entiende que su profundidad consiste en que está vacío, quien camina hacia el interior de su espacio transparente sin dejar en él el vestigio de la propia imagen, ha entendido su misterio. (Lispector, 2010, 200)

Es así como se puede hablar del reflejo de Lori, donde se confluye *psique* y *corpus* para formar un Uno que se entiende a partir de sí, no se ven como elementos dispersos sino como un constructo, y el mirarlo desde esa otra perspectiva trae para sí un cambio o bien una nueva visión. Ese “yo” y “otro” en el espejo es la representación de la escritura de Lispector, pues cada uno de sus textos son una manera de explicar un sentido del mundo, una manera de introspección que abre la posibilidad de que sus personajes se confronten a sí mismo, mirarse y re-conocerse.

El cuerpo, al igual que el espejo, es una figura que emite múltiples visiones y posibilidades: el reflejo, pero también el encuentro consigo mismo, un eco óptico que irradia un sinfín de sentidos, eso es el *corpus*.

El cuerpo lispectoriano, por lo tanto, no solo es materia y alma, o bien *cogito ergo sum*, sino que es un cuerpo abierto, a partir de un mundo que también se constituye mediante lo sensible. En la antropología filosófica, Buber señala que el mundo de la relación se construye en tres esferas: la primera es nuestra vida con la naturaleza; en ella la relación llega hasta el umbral del lenguaje; en la segunda esfera, la de nuestra vida con los hombres, en ésta

la relación adquiere la forma del lenguaje; la tercera esfera es nuestra vida con las formas inteligibles. La relación se produce en ella sin lenguaje, pero engendra un lenguaje. (Buber, 2002:79).

De la primera esfera extraemos la existencia material, de la segunda el mundo psíquico, el mundo de la sensibilidad y del tercero el mundo de la intuición. Para responder estas preguntas no debemos perder de vista el señalamiento que Buber hace sobre la triple relación vital del ser humano que es su relación con el ser, con el mundo y las cosas y su vínculo con las otras personas (Buber, 2005:107). De ese modo, el cuerpo-escritura es, también, la triada del cuerpo en relación con su sensibilidad, percepción y asimismo como vínculo con el mundo. Estas posibilidades son una vía de estudio para las obras de Lispector, además de que es necesario complementarlos con las afirmaciones de Nancy sobre el cuerpo-lugar que “[...] da lugar a que la existencia tenga por esencia no tener esencia. Por eso es por lo que la ontología del cuerpo es la ontología misma: ahí el ser no es nada previo o subyacente al fenómeno. El cuerpo es el ser de la existencia” (Derrida, 2011: 16).

Ese cuerpo que sucede entra en diálogo con la noción de que hay un cuerpo que se percibe y que compone el universo narrativo tanto de *Agua viva* como de *Aprendizaje o el libro de los placeres*; Lucia Namorato, en su texto *Clarice Lispector y la crítica* afirma que el universo ficcional de la autora carioca puede identificarse también como un mundo escatológico, sexuado, ritmado por pulsaciones: mundo nauseante de olores fuertes, crudos, podridos, sensuales, tal como si existiera la fusión de un todo que se mezcla con las sensaciones que se verbalizan o, en otras palabras, un continuo que va del cuerpo a la palabra.

Es importante considerar que, así como la palabra tiene un lugar, también tiene un tiempo; en la poética del cuerpo-escritura es necesario considerar que las voces narrativas suceden desde un “yo”, pero también a través de una diferencia de varios estados a lo largo de su narración, por lo que se puede hablar de una tríada entre cuerpo-escritura-tiempo; estos tres elementos conformarán a las voces narrativas femeninas.

La significancia de la escritura que captura un momento a través del cuerpo, crea la unidad de cuerpo-escritura, pues “la palabra es signo y materia viva significante, los cuerpos son sus cajas de resonancia, y el espacio-tiempo, el vehículo natural para toda creación orgánica” (Giglio: 2018). Si bien las diversas obras de Clarice Lispector tienen evocaciones

en la narración al pasado, o usos de analepsis, el tiempo marca lapsos en los que el presente figurará como parte del reconocimiento de los personajes.

El tiempo del cuerpo-escritura es un ahora, un instante que acontece, sucede y muta. En el caso de *Agua viva*, así como la voz narrativa nace con las palabras, también revive de manera distinta con el tiempo, tal como en la siguiente analogía: “El presente es el instante en que la rueda de un automóvil a gran velocidad toca mínimamente el suelo. Y la parte de la rueda que aún no lo ha tocado, lo tocará en un futuro inmediato que absorbe el instante presente y hace de él pasado” (Lispector, 2013: 19). La comparación que realiza el personaje femenino está relacionada con la sucesión de sí en un tiempo que se vuelve presente por medio de los instantes, lapso que dura mientras trascurra un ahora, y en el que acontece la vida.

En *Aprendizaje o el libro de los placeres* hay un continuo de instantes que fortalecen la convicción de Lori de tener los sentidos receptivos y libres para el amor; ante la decisión de Lori de esperar a estar lista para poder amar desde la libertad, Ulises le comenta sobre un futuro posible: “Al fin podría tenerte con mi cuerpo y alma. Esperaré, aunque sean años que también tengas cuerpo-alma para amar” (Lispector, 1998: 51). El tiempo para Lori sucede para vivir el aprendizaje del amor, esto implica poder estar con Ulises por decisión y no por aprehensión, por lo que también hay una continuación de momentos que determinan su unión.

En la poética de Lispector, el cuerpo estará como piedra angular en sus obras, *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* serán ejemplos posibles para analizar bajo esta perspectiva y en los que se evidencia la unión del cuerpo con la palabra como performatividad de su existencia. Si bien Jean-Luc Nancy permite acercarse a una definición más abierta de ese *corpus*, es necesario también entender el término del cuerpo-escritura, como una apropiación del sujeto femenino, es por esto por lo que en los siguientes apartados se abordarán algunos conceptos desde los postulados teóricos de Hélène Cixous.

1.2.1 El cuerpo-escritura, nuevo imperio de lo propio

Como ya se mencionó en el apartado anterior, el concepto “cuerpo” se ha tratado en los diferentes momentos históricos de la filosofía, ya que existe una relación directa del *cogito* y lo corpóreo. Sin embargo, para fines de esta investigación, es necesario situarse a partir del siglo XX para remontarse al periodo en el que los múltiples cambios en los ámbitos sociales,

artísticos y académicos traen consigo la búsqueda de algo nuevo que pueda sostener a la humanidad después del impacto bélico de la primera mitad del siglo y que da la premura de asumir la responsabilidad de hallar respuestas, tanto en lo político, como en lo filosófico y en lo artístico.

El apuro y la contrariedad de superar los preceptos teóricos de la dualidad entre cuerpo-alma crea nuevas perspectivas que se relacionan con el lenguaje, por lo que a inicios del siglo XX se admiten otras formas lingüísticas que permiten otros significados en los conceptos teóricos de ese momento. Frente a lo nuevo, la lengua se mostraba insuficiente, ya que existía la escasez de palabras y el apuro de crear un nuevo vocabulario para expresar los novedosos conceptos que designaran las posibles resoluciones contemporáneas sobre lo corpóreo, o bien trasgredir los conceptos ya establecidos. Como ya se trató, Jean-Luc Nancy intenta dar una conclusión a lo que empezó Heidegger y prosiguieron Derrida, Deleuze y Lacan, pues busca otorgar un lenguaje distinto a la nueva ontología de “los cuerpos.”

Sin embargo, también Hélène Cixous propone, específicamente, que la mujer escribe con el cuerpo y que la escritura es un modo de rebelarse frente a un sistema purista occidental. De acuerdo con Estévez (2003), Cixous utiliza los postulados del psicoanálisis, particularmente de Lacan, y el acercamiento a la deconstrucción derridiana como práctica para construir su propia escritura. En ese sentido es que ella reflexiona acerca del lenguaje y la escritura dentro del pensamiento europeo.

Cixous cuestiona los modelos androcéntricos en la escritura, y en 1974 inaugura el primero y único programa de doctorado en Francia sobre Estudios Femeninos, lo que trajo consigo una nueva discusión sobre el discurso, que a su vez puso de manifiesto otras perspectivas que vinculan a la escritura con lo corpóreo, como describe Frank Brady Morales Romero:

Cixous expuso y desarrolló su teoría en torno a la escritura femenina en dos textos fundamentales que publicó en 1975, *Le Rire de la Méduse* (*The Laugh of the Medusa/ La Risa de la Medusa*) y en *La Jeune née* (*The Newly Born Woman/ La joven nacida*), en los que exploró las dificultades de la mujer. (Romero, 2019: 594)

Retomar los conceptos de la filósofa francesa es pertinente para vincular la noción del cuerpo-escritura en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*, aspecto fundamental para esta tesis. Sin embargo, también se debe recordar que existe un vínculo intelectual entre Cixous y Clarice Lispector, debido a las lecturas que la filósofa realizó sobre la obra de la

escritora brasileña. En su escrito “A la luz de una manzana,” habla sobre Lispector y comienza diciendo “Era una mujer casi increíble. O, mejor dicho: una escritura” (Cixous, 1995: 157). La relación que observa Cixous, entre Lispector y la escritura, pone en evidencia al texto como algo que vive y que incluso se vuelve vida en Lispector; la aseveración de la filósofa francesa señala la relación entre la escritura y escritora-sujeto-ser, además, líneas más adelante, agrega:

Si Kafka fuera mujer. Si Rilke fuera una brasileña judía nacida en Ucrania. Si Rimbaud hubiera sido madre y hubiera llegado a cincuentona. Si Heidegger hubiera podido dejar de ser alemán, si hubiera escrito la Novela de la Tierra. ¿Por qué cito todos estos nombres? Para intentar perfilar el terreno. Por ahí escribe Clarice Lispector [...] Vigía del mundo. No sabe nada. No ha leído a los filósofos. Y, sin embargo, a veces juraríamos oírles susurrar entre sus bosques. Lo descubre todo. (Cixous, 1995: 157-158)

Cixous enlista las diversas posibilidades e interpretaciones de la obra de Lispector, enuncia los múltiples movimientos filosóficos y literarios a los cuales podría pertenecer la narrativa de la escritora brasileña, pero además añade que, aunque se piense que es una cuestión no premeditada, los textos de Lispector plantean una perspectiva de la vida misma, así como de la postura del ser humano frente al mundo. De este modo, Cixous logra darle, así, un reconocimiento no solo por el valor literario de sus textos, sino por descubrir y plasmar una dimensión ontológica en cada una de sus obras, es por lo que en los siguientes apartados se vinculan algunos de los conceptos acuñados por Cixous con el texto de Lispector, sobre todo, encaminados al cuerpo-escritura.

La escritura se convierte en un espacio a conquistar, pues es un ejercicio de reappropriación, es por esto por lo que necesita revelarse desde sí para conocer otras significaciones más flexibles y amplias; pero es también que el cuerpo-escritura se rebela para dar otros modos de concebir la experiencia con el mundo. El cuerpo-escritura se debe arrebatar de aquel silencio al que la ley androcéntrica lo ha relegado, lo que significa recuperar una voz anterior no mediatizada por la voz hegemónica; esa voz original es aquella que mana del cuerpo: “[...] estoy intentando escribirte con todo el cuerpo” (Lispector, 2013: 14), se afirma en *Agua viva*, mientras que Cixous, en *La llegada a la escritura*, expresó: “Donde tú escribes, eso crece, tu cuerpo se despliega, tu piel cuenta sus leyendas hasta ahora mudas” (Cixous, 2006: 68).

De igual manera, en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, Lori habla del estado de gracia que se descubre cuando se sabe cuerpo y que puede articularlo con la palabra “Y había una bienaventuranza física que a nada se comparaba. El cuerpo se transforma en un don. Y sentía que era un don porque estaba experimentando, de una fuente directa, la dádiva indudable de existir materialmente” (Lispector, 1998: 126). La cita anterior ejemplifica la materialización de la experiencia de vivir, es la expansión del acontecimiento de la vida de Lori, una dádiva.

Mediante el cuerpo, la búsqueda de una fuente original encuentra su sentido, y a partir de él cuestionan la voz hegemónica plasmada en los relatos canónicos. La palabra como revelación es el descubrimiento de ese cuerpo con el que re-conoce el mundo, pero también gracias a este, puede apropiarse de su experiencia de vivir y construir un imperio propio.

Agua viva y Aprendizaje o el libro de los placeres son textos que se enfocan en los acontecimientos vividos de cada una de sus protagonistas, la experiencia del personaje va dirigiendo al lector a través de sus pensamientos, pues cada fragmento plantea un fluir de emociones que hacen que, por medio del discurso, arguya la vida, acto que no puede realizarse si no es únicamente mediante el cuestionamiento de un “yo”.

Este “yo” se puede entender desde la individualidad, incluso desde un dominio, tal como lo llamaría Hélène Cixous, desde *un imperio de lo propio*.

Para hablar del *imperio de lo propio* es necesario remontarse a las bases que sienta la filósofa francesa. Cixous protagoniza un debate político y cultural en torno al feminismo, a pesar de esto decide insertarse en un grupo llamado *Psych et Po* (Psicoanálisis y política), que desarrollaba teorías revolucionarias de lo femenino sobre la base teórica psicoanalítica. Este grupo establecía la necesidad de rebatir las estructuras inconscientes de la opresión patriarcal, con esto no aspiraban a ganar acceso al poder ni a reproducir las estructuras masculinas, sino a cuestionar, desde el lenguaje, el engranaje masculino que a lo largo del tiempo se consolida irrefutablemente, por lo que la palabra se vuelve un símbolo de lucha, pues se busca entender lo femenino desde algo propio.

En este sentido, la teórica francesa habla de lo femenino a partir de la relación entre inconsciente-cuerpo-escritura, pero además agrega que el deseo es un principio vital en dicha triada. De esta manera el sujeto femenino universal toca a los otros sujetos a partir de la

escritura, al hacer llegar sus propias historias, los pensamientos y los deseos que se reflejan desde su cuerpo.

Por lo tanto, los tres puntos que presenta Cixous son determinantes para la escritura, pero a la par también se encuentra la limitación del imaginario femenino, aspecto que, debido a los supuestos culturales, sólo se entiende como algo inescrutable. Lo inconsciente no lo identifica como un deseo, sino como una noción de lo social que, al encontrarse asociado con lo reprimido, representa lo femenino dentro de las convenciones tradicionales. En consecuencia, las leyes establecidas en el discurso han sido predominantemente masculinas, este será un imperio de lo propio.

En el imperio de lo propio tradicional, existe una asignación y significación mediante binarismos designados por el género; de manera reaccionaria, para Cixous la escritura se convierte en una manera de escapar a una serie de sistemas de opresión cultural, religiosa, sexual y lingüística. La exploración de posibilidades subversivas en la escritura es, en pocas palabras, la oposición a los regímenes fundados, estas prácticas, según la filósofa francesa, son las que se designarán como “femeninas”.

Este sistema logocéntrico, descrito por Cixous, establece un conjunto de creencias y de escenarios que se han perpetuado a lo largo del tiempo; sin embargo, afirma que dichas estructuras no pueden mantenerse fijas y que este orden se puede transgredir. Es así que el sujeto femenino rompe con el orden ya fijo y ese “nuevo imperio de lo propio” será la escritura misma, pues como afirma: “En cierto modo la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que para la mujer es la conquista de la palabra [...] conquista que se realiza como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión” (Cixous, 1995: 55).

Dicho lo anterior, se puede reafirmar que *Agua viva* es un texto que hay que leer de forma singular porque desafía cualquier abordaje convencional desde preguntas tales como qué nos es narrado, de qué trata el texto o qué quiere decir, para trasladarse a interrogantes que van desde el cómo, es decir, cómo pensar el personaje, cómo seguir un discurso lleno de fragmentos, y la pregunta principal, cómo analizar un texto que diluye su argumento. La única salida posible para todas las interrogantes es el discurso, ya que permite evidenciar la voz del personaje desde lo particular, en términos de Cixous, dando prioridad a su propio lenguaje, que a su vez constituye su particular experiencia con el mundo.

En el texto de Lispector la palabra se convierte en un eslabón de suma importancia, no sólo porque es lo que permanece siempre en el sentir del texto, sino porque es su modo de aparecer el que diluye esas otras instancias, argumento y significado, por ejemplo; la disolución, de este modo hace visible la creación en el texto, así como la ruptura con los convencionalismos.

La disolución de los cánones en la obra de Clarice Lispector establece que hay una importancia mayor en lo que significa, que es, como lo señala Roland Barthes: “[...]como si el autor no tratara de representar para nosotros escenas imaginadas, sino la escena del lenguaje, de manera que el modelo de esta nueva mimesis ya no es la aventura de un héroe, sino la propia aventura del significante, lo que le sucede” (Barthes, 1994: 285).

La representación de la realidad ya no es un fiel retrato sino, tal como lo establece Barthes, existe una escena del lenguaje que se devela, de la misma manera que acontece en *Agua viva*, en la que la palabra se manifiesta en el texto para convertirse en algo fundamental. Existe en la voz narrativa una capacidad para crear-se y plasmar-se en el acontecimiento de la escritura.

En el caso de *Aprendizaje o el libro de los placeres*, la estructura de la novela sigue un orden cronológico de los acontecimientos, en ella nos narra cómo vive Lori, además de cómo aprende y cuestiona el amor, si bien la configuración del texto no es experimental, hay otras vertientes que trasgreden a los cánones de ese momento, pues, en palabras de Luisa Arena, quien retoma a Fitz, el texto de Lispector “[...]es una novela de búsqueda que tiene la estructura del *Bildungsroman*, en este texto los personajes, de manera lírica, dejan fluir sus pensamientos privados, sus sentimientos, y percepciones y centra su punto de vista en una especie de ‘yo lírico.’” (Arena, 2004: 9). Afirmar que el texto de Lispector es una novela de crecimiento permite notar que, para ese periodo, ese tipo de estructura retomaba a personajes masculinos protagonistas, en este caso la voz narrativa es desde lo femenino y se complementa con la visión masculina.

El uso de signos de puntuación de manera distinta en *Aprendizaje o el libro de los placeres* se convierte también en una subversión a las formas, que la novela inicie con una coma es la metáfora del proceso de aprendizaje, que además se mezcla con los fragmentos de escritura de poemas o cartas que realizan los personajes. La yuxtaposición de párrafos que empiezan con minúscula o que inician y cierran nuevamente con coma, representa ese

cúmulo de imágenes que son un pedazo de vida de Lori y de Ulises que transforma, a lo largo de la diégesis, su manera de relacionarse con el mundo.

Lispector utiliza un estilo indirecto libre para borrar los límites de la voz narrativa y la del personaje, lo que permite como lector conocer un punto de vista intimista y subjetivo de la historia, además de convertirse en una apropiación del mundo de Lori, un ejemplo es el momento en que Lori escribe para sí una lista, tal como se describe:

Y su voz había sonado como la de un perdido. Lori se asustó ¡No, no ella, no estaba perdida, ella iba realmente a hacer una lista de cosas que podía hacer! Se sentó delante de un papel vacío y escribió: comer-mirar las frutas el mercado- ver las caras de la gente-tener amor-tener odio. Tener lo que no se sabe y sentir el sufrimiento intolerable- esperar al amado con impaciencia- mar- entrar en el mar- comprar un traje de baño nuevo- hacer café- mirar los objetos- oír música- manos entrelazadas- irritación- tener razón- no tener razón y no sucumbir al otro que reivindica- ser perdonado por mi vanidad de vivir- ser mujer- dignificarse- reírme del absurdo de mi condición- no tener opción- tener opción- adormecerse. (Lispector, 1998: 118)

La lista que realiza Lori es una manera de búsqueda de apreciación del mundo, así como del recogimiento de sí; los fragmentos del “poema-lista” atribuyen algunos aspectos de lo que es la protagonista, esos retazos forman parte de su todo, en el que apela a sus sentidos, su identidad y su cuerpo.

De igual manera, la interrogación y la pregunta son una constante, así lo menciona Ordóñez: “Clarice no escribía sus textos como estructuras lógicas y racionales. Escribía tratando de descubrir lo que nunca había dicho y a la vez tratando de no decirlo. Con palabras creaba espacios, silencios, entrelíneas, donde quería ubicar lo que sabía que era inexpresable” (Ordóñez, 1990:3). Esta creación del sujeto va a depender de un discurso que desestructura la idea de que él sea el agente de la palabra y que solo la use de manera comunicativa o utilitaria, más bien la voz narrativa se transforma en potencia creativa que vitaliza al sujeto para re-construirse en la escritura.

La caracterización de la palabra en *Agua viva* y en *Aprendizaje o el libro de los placeres* genera una experiencia con la creación de nuevas formas, que se proyecta tanto en la construcción del personaje como en las transformaciones que éste experimenta a través del cuerpo-escritura.

Si bien para este trabajo de investigación se usan de base dos novelas, en otros textos de Lispector la escritura es un modo de transgresión y apropiación del cuerpo, por ejemplo;

en *Un soplo de vida*, la voz narrativa afirma: “Escribir es una indagación ¿no es así?” (Lispector, 2016: 47). La búsqueda que confirma en la cita anterior es parte de la vida misma, escribir es el descubrimiento de sí misma desde la misma inhalación y exhalación vitalicias que practica el cuerpo.

En ese sentido, la narradora de *Agua viva* asevera: “Para interpretarme y formularme necesito nuevas señales y articulaciones nuevas en formas que se localicen más acá y más allá de mi historia humana. Transfiguro la realidad y entonces otra realidad soñadora y noctámbula me crea” (Lispector, 2013: 26). La palabra, entonces, entra en la herida del pasado, un pretérito que se transforma en un ahora dinámico; el nuevo discurso lleva a la narradora a espacios totalmente desconocidos y ajenos, pero al mismo tiempo se instaura en su realidad vigente, donde quiere probar el poder creativo/performativo de la escritura. Violentar el discurso y re-significar el mundo pareciera un camino que es sinuoso, por ejemplo, cuando la narradora dice que ya nada puede atarla.

La apropiación de un “yo” se hará por medio de la escritura, a través de un proceso que incluso involucra la negación o bien la muerte de aquello que se tiene como verdadero, esta caída implica la ruptura de ese “yo” y la des-limitación del discurso, tal como la narradora asume: “Quien me quiera acompañar que me acompañe, el camino es largo, es doloroso, pero es vivido. Porque ahora te hablo en serio, no estoy jugando con las palabras. Me encarno en las frases voluptuosas e ininteligibles que se enmarañan más allá de las palabras” (Lispector, 2013: 25).

El nuevo imperio de lo propio, por lo tanto, desarticula y cuestiona las jerarquías androcéntricas ya establecidas que, de acuerdo con Cixous, pueden fracturarse por medio del discurso. Asumir lo femenino en la escritura implica el rechazo de la idea de que ese imaginario femenino sea no-significante y se sitúe fuera del lenguaje; en contraste, la teórica francesa sugiere que lo femenino signifique una ley que irrumpe y violenta, por ejemplo, cuando la voz narrativa dice: “Y quiero la desarticulación, solo así soy el mundo, solo así me siento bien” (Lispector, 2013: 96). En consecuencia, por ningún motivo, acepta la idea de que la mujer es “lo otro”, “la falta” o “la ausencia”, pero sí manifiesta a la mujer como un “exceso”, en el que se adueña de esa desestructuración; al utilizar el verbo “quiero” también hay una exigencia en la que no hay ninguna posible negociación.

De igual manera, Cixous dice que lo femenino es un exceso, es donde se escribe, pues esto le sirve “para deshacer los binarismos del pensamiento occidental que silencian a las mujeres” (Estupiñán, 2004: 40). De ahí que use la representación de lo femenino en Medusa, pues por medio de su risa puede convertirse en un ser que petrifica, su fuerza está en la misma transgresión.

El símbolo de Medusa conviene a la noción de representar el nuevo imperio de lo propio; la risa de Medusa es inquebrantable e inextinguible, ya que después de que el héroe y semidiós Perseo le cortara la cabeza a la Gorgona mortal, a diferencia de sus otras hermanas, quienes eran inmortales, ella a pesar de todo continúa sonriendo. Cixous resalta este episodio cuando dice: “Para ver a la Medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe” (Cixous, 1995: 21). Medusa no muere, sino que permanece gracias a su risa y, de manera contraria a la petrificación, es la vía en que se acerca al nuevo mundo, en el que pese a la decapitación hay una perpetuidad que con descaro se erige en la vida, a pesar de la muerte.

Es Medusa la mujer subversiva que con un grito se desborda en el exceso, en este caso, el mito es símbolo de la ruptura, pero también de la perpetuidad por medio de la sonrisa, no hay silencio, sino el exceso a través del grito.

En un inicio, Clarice Lispector, tituló a *Agua viva* como “Objeto gritante”, este nombre se relaciona con la figura de Medusa, por ejemplo la representada por Caravaggio, quien presenta a una Gorgona con la expresión del horror que aniquila con su gran boca abierta, ese grito silenciado que emana estruendo a la vez, asimismo en el texto de Lispector el personaje tiene la necesidad de re-interpretar el mundo por medio de la palabra. El grito es la exigencia de ser escuchado, pero también de explosión sonora que retumba y altera el orden establecido, así la narradora manifiesta su deseo de ya no vivir en la oscuridad de lo fijo y dice:

Nueva era esta mía, y ya se me anuncia ¿Tengo valor? Por ahora lo tengo: porque vengo de lo sufrido lejos, vengo del infierno del amor pero ahora estoy libre de ti. Vengo de lejos, de una fuerte ancestralidad. Yo que vengo del dolor de vivir. Y ya no lo quiero. Quiero la vibración de lo alegre [...] me he obligado a la libertad y la soporto no como un don sino con heroísmo: soy heroicamente libre y quiero la fluencia. (Lispector, 2012: 19)

Cuando menciona que necesita la “vibración de lo alegre” es la alusión al ejercicio de atravesar la realidad, para transfigurarla; la re-significación se convierte en el poder de salir a un nuevo estado, en el que la palabra será la luz y la risa, al igual que Medusa, el nuevo orden, en términos de Cixous: “Voz- grito. Agonía, palabra explotada, destrozada por el dolor y la cólera, pulverizando el discurso [...] Voz: desprendimiento y estrépito ¡Fuego! Ella dispara, se dispara. Rompe” (Cixous, 1995: 57).

La voz que corrompe también se acompaña del silencio que inmuta; en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, la dicotomía voz-silencio está presente para entender la apropiación y el entendimiento de la vida, como ejemplo en la narración se afirma: “El corazón tiene que presentarse delante de la Nada solo y solo latir en silencio de una taquicardia en las tinieblas. Solo se siente en los oídos el propio corazón [...] Porque no fuimos hechos sino para el pequeño silencio, no para el silencio astral” (Lispector, 1998: 43). En la cita anterior, describe el órgano que bombea y da el líquido vital al cuerpo como parte del silencio, es decir, se vuelve la metáfora del mutismo en la vida, pero también se aclara que la afonía no será perpetua, sino breve, incluso líneas más adelante, dice: “A veces en el propio corazón de la palabra se reconoce el silencio. Los oídos se asombran, la mirada se aclara- helo ahí [...] Escribir la alivió. Tenía ojeras por la noche sin dormir, estaba cansada, pero por un instante- ah cómo le gustaría saber de esto a Ulises- feliz” (Lispector, 1998: 44). Ese silencio, como lo escribe Lori, forma parte de la vida, pero también plasmarlo en la palabra representa para ella un bálsamo que remedia hasta llegar a la felicidad.

Asumir el nuevo imperio de lo propio será, por un lado, mediante el cuestionamiento al sistema androcéntrico binario, pero también, por otro y en un primer momento, mediante la sujeción del “yo” y gracias a su desvinculación con el imperio de lo masculino, pues “Si existe algo «propio» de la mujer es, paradójicamente, su capacidad para des-apropiarse sin egoísmo: cuerpo sin fin, sin «extremidad», «sin partes», si ella es una totalidad es una totalidad compuesta de partes que son totalidades” (Cixous, 1995: 48). El “yo” es el uno que se despoja del imperio del yo masculino, para instaurar un “yo” propio, es por esto por lo que se reitera la idea de un “yo” que devela un nuevo orden, pues tal como asevera: “Escucha: yo te dejo ser, entonces, déjame ser” (Lispector, 2013: 30). La voz narrativa abre la brecha para anunciar que ese “yo” quiere ser y por tanto existir.

El ser que trasgrede, como lo menciona Cixous, solo puede concebirse desde lo femenino, por lo que hay también en el “yo” una renovación que crea a través de lo performativo, que trae consigo un alumbramiento, pues tal como dice la narradora: “Permanezco en la oscuridad. Un yo que late ya se forma. Hay girasoles. Hay trigo alto. Yo es. Oigo el redoble hueco del tiempo. Es el mundo que se forma sordamente. Si lo oigo es porque existo antes de la formación del tiempo. «Yo soy» es el mundo” (Lispector, 2013: 43). La creación de ese “yo” se vincula con la naturaleza misma, la ordenanza del mundo se re-figura a la par de la naturaleza y también su percepción del mundo no podrá ser si no es a través de la apropiación mediante un “yo soy” que se vierte en un cuerpo-escritura.

El cuerpo-escritura será parte de un nuevo imperio de lo propio, pues escapará y cuestionará los parámetros establecidos como únicos, pero además habrá una unión del signo con la sensación. En la escritura femenina la voz no aparece desligada de ésta, Cixous le da un privilegio: “Voz y escritura se trenzan, se traman y se intercambian, continuidad de la escritura/ritmo de la voz, se cortan el aliento, hacen jadear el texto o lo componen mediante suspensos, silencios, lo afonizan o lo destrozan a gritos” (Cixous, 1995: 54-55).

Del mismo modo, la voz no es una voz descorporalizada, sino situada en el cuerpo, del cual no se puede excluir, Cixous lo evidencia de la siguiente manera: “Escucha a una mujer hablando en una asamblea (si no ha perdido el aliento dolorosamente): no «habla», lanza al aire su cuerpo tembloroso, toda ella se convierte en voz, sostiene vitalmente la «lógica» de su discurso con su propio cuerpo [...]” (Cixous, 1995: 54-55). Con la cita anterior, se pone de manifiesto que hay una voz que se inserta con el cuerpo, tal como sucede en *Agua viva* cuando la narradora enuncia: “[...] estoy entrando calladamente en contacto con una realidad nueva para mí que todavía no tiene pensamientos que le correspondan y menos una palabra que la signifique: es una sensación más allá del pensamiento” (Lispector, 2013: 56).

El conocimiento no será desde lo racional sino por medio de lo sensitivo, por lo que cuerpo-escritura se fijan para plasmar una percepción de la experiencia que acontece en el personaje, es decir, no puede explicarlo con una lógica estructurada inamoviblemente, sino mediante ese tocar al mundo, como también lo denomina el filósofo Jean-Luc Nancy.

En *Agua viva* tocar el mundo con el discurso del cuerpo, al igual que la reafirmación del “yo” será a través de los instantes, de la escritura de un ahora, ya que la palabra presente

permite que la voz narrativa relacione el cuerpo-escritura con la experiencia del personaje con el mundo, así menciona: “Lo que te escribo no tiene principio, es una continuación. De las palabras de este canto que es el mío y el tuyo, se eleva un halo que trasciende las frases ¿lo sientes?” (Lispector, 2013: 56). El ser femenino es un continuo flujo en el que el signo no puede personificar únicamente un sentido, incluso las frases son superadas en la grafía, tiene que ir más allá, es por lo que usa la palabra “sentir”, pues comprender o entender no funcionará para significar al cuerpo-escritura.

La búsqueda de sentido no es única, el aprendizaje se convierte en el proceso constante que se encuentra en los dos textos de Lispector, donde la palabra transmutará como las mismas sensaciones y percepciones corpóreas, cada instante es un olor, un sabor, un sentir, tal como se afirma en *Aprendizaje o el libro de los placeres*: “No había aprendizaje de nada nuevo: era solo redescubrimiento” (Lispector, 1998: 97). El cuerpo-escritura es una sucesión de instantes que develan una nueva forma de mundo, en el que hay un continuo movimiento en el tiempo para re-descubrir el espacio que se habita.

El perpetuo acontecer permite encontrar en la escritura un sitio en el que puede gritar y silenciarse las veces que sean necesarias para describir una de las múltiples experiencias de estar en el mundo. Que las mujeres escriban su cuerpo significa para Cixous cuestionar la ley y hacerla estallar: “Ahora, yo-mujer haré estallar la Ley: de aquí en adelante, se trata de un estallido posible, e ineluctable; y que debe producirse de inmediato, en la lengua” (Cixous, 1995: 58). O también, como afirma líneas más adelante: “Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia.” (Cixous, 1995: 58). La escritura es ese exceso que se desbordará durante un proceso de renovación, tal como dice: “Y esta es una fiesta de palabras. Escribo con signos que son más gesto que voz” (Lispector, 2013: 28). Los elementos que significan no son grafía, ni corresponden al significado arbitrario en sí, sino que la experiencia de ser en el mundo se convierte en un ser, desde lo que no es o bien desde los signos que se entienden por medio de lo corpóreo.

Incluso las características y componentes del cuerpo se conjuntan en la escritura, hay un vibrar del cuerpo en sintonía con la palabra, cuando la narradora describe: “Y escribo con «esto»; es todo lo que puedo. Inquieta. Los litros de sangre que circulan por las venas. Los

músculos que se contraen y se relajan. El aura del cuerpo en plenilunio.” (Lispector, 2013: 86). El cuerpo-escritura es vitalista, un todo en movimiento que es dinámico para poder ser; cuando realiza la analogía del “aura del cuerpo” con el plenilunio, es en la escritura en que puede estar en su máximo esplendor tal como la luna llena.

El cuerpo así se convierte en un orden textual que trastocará la prescripción del lenguaje, es decir, como menciona la filósofa francesa: “Texto mi cuerpo”. Escribir el cuerpo significa, para Cixous, develar un mundo inagotable e inacabado, territorio de lo aún no dicho, e incluso iniciar un ir y venir entre la escritura-cuerpo, pues como establece: “En el fondo, más allá del pensamiento, vivo de esas ideas, si es que son ideas. Son sensaciones que se transforman en ideas porque tengo que usar palabras” (Lispector, 2013: 107). La experiencia con el mundo puede vivirla a través de lo sensitivo, pero recurre a las palabras para darle un nombre a la sensación, aunque es importante recalcar que esa significación no será la que se acomode en el orden ya sabido.

El cuerpo-escritura no es un signo lingüístico regido por las leyes arbitrarias, lo que no invalida que signifique y que se transforme como significante; el cuerpo es ya discurso, que anula todo origen, porque para Cixous el cuerpo es múltiple, plural, di-forme, pero además con alteridad y con las palabras múltiples de lo femenino, esa multiplicidad que la hace particular y que se abordará en el apartado siguiente.

1.2.2 El sujeto femenino en el cuerpo-escritura

El cuerpo-escritura es un término que se propone para definir la poética de Lispector, y entender el cuerpo como una herramienta que les permite a las personajes su búsqueda de un sentido de mundo, desde la pluralidad, lo sensitivo y lo abierto.

Sin embargo, la concepción del cuerpo-escritura también parte de la ruptura y transgresión a sistemas ya establecidos; por ejemplo, Hélène Cixous concibe lo femenino con respecto a los antecedentes de los sistemas binarios de oposición entre hombre-mujer. La filósofa francesa es la precursora de hablar de lo femenino a partir de la bisexualidad, no como androginia o una combinación de sexualidades, sino “[...] como un desplazamiento de los términos masculinidad y feminidad. Es decir, la bisexualidad va más allá del dualismo para ofrecer la posibilidad de imaginar un sujeto múltiple” (Estupiñán, 2004: 41). En ese mismo sentido, Cixous define el término como: “[...] localización en sí, individualmente, de

la presencia, diversamente manifiesta e insistente según cada uno o una, de dos sexos, no-exclusión de la diferencia, ni de un sexo, y a partir de este «permiso» otorgado, multiplicación de los efectos de inscripción del deseo en todas partes de mi cuerpo y del otro cuerpo” (Cixous, 1995: 44-45).

En la escritura propuesta por Cixous no hay una delimitación clara de los roles sexuales, sino más bien propone ver lo masculino de lo femenino y lo femenino de lo masculino, aspecto que no tiene la obligatoriedad de coincidir con el sexo de quien escribe.

A pesar de que Cixous reconoce que el hombre puede producir este lenguaje de la alteridad, se inclina a relacionar mujer y bisexualidad; la relación entre mujer y bisexualidad no corresponde a ningún vínculo biológico o a ningún determinismo anatómico. La autora enfatiza este carácter histórico cultural: “Ahora bien, resulta que actualmente, y debido a razones histórico-culturales, es la mujer quien irrumpe, y se beneficia, en esta bisexualidad transportada, que no anula las diferencias sino que las anima, las persigue, las aumenta. En cierto modo «la mujer es bisexual»” (Cixous, 1995: 45).

La bisexualidad se convierte, para Cixous, en una afirmación de la diferencia y a su vez en una fuerza que potencia la esencia femenina. En *Agua viva* la voz narrativa se manifiesta mediante lo femenino, pero también hay una alusión a la abertura de lo masculino en lo femenino. La narradora realiza varias metáforas de lo anterior, por ejemplo, al hablar de las flores:

El pistilo es el órgano femenino de la flor que generalmente ocupa el centro y ocupa el rudimiento de la semilla. El polen es el polvo fecundante producido en los estambres y contenido en las anteras. El estambre es el órgano masculino de la flor. Está compuesto por el estilo y por la antera en la parte inferior rodeando el pistilo. La fecundación es la unión de dos elementos generadores—masculino y femenino—de la que resulta el fruto fértil. (Lispector, 2013: 66)

La descripción de la flor es una manera detallada de enlistar cada una de sus partes, pero es necesario recalcar que los elementos que la conforman se funden en un solo constructo que une lo femenino con lo masculino, o bien, en términos de Cixous, un todo entendido desde la bisexualidad, aspecto que va más allá de las características biológicas determinadas con el género de hombre y mujer.

Así como la flor es un símbolo del sujeto femenino, a lo largo de la narración describe cómo lo femenino se acerca más a lo neutro, al “it”. La narradora dice: “Voy a volver a lo desconocido de mí misma y cuando nazca hablaré de «él» o de «ella». Mientras tanto lo que

sustenta es aquello que es un «it». Crear de uno mismo un ser es muy serio. Estoy creándome” (Lispector, 2013: 53). El cuerpo-escritura en Lispector es, al igual que la flor, una esencia que se conjunta para formar un nuevo “yo”, un “it”, que cabe destacar se une a un proceso de creación.

El “It”, así como se conforma de lo femenino y lo masculino, no necesita una categorización o bien significados que aludan a los códigos que la voz narrativa conoce como leyes; más adelante agrega: “Como el Dios no tiene nombre le daré el nombre de Simptar. No pertenece a ninguna lengua. Yo me doy el nombre de Amptala. Que yo sepa no existe tal nombre. Tal vez en una lengua anterior al sánscrito, lengua it” (Lispector, 2013: 53). El discurso se refigura por medio de una nueva significación que puede no tener sentido en el orden previo, pues dar nombre ya trae consigo una categoría o bien un peso semántico, sin embargo, en este caso el “it” se convierte en el nombre y en su propio lenguaje, que va más allá de hombre y mujer y, por tanto, más allá de hablar de esencia y de ser.

En *Aprendizaje o el libro de los placeres* es clara la representación de lo femenino y lo masculino por medio de Lori y Ulises, pero también propone esa nueva identidad a través de la unión, más allá de las características individuales o roles sociales que desempeñe cada personaje, mediante un ejercicio de libertad.

En un primer momento, la relación que podría creerse que existe es de índole patriarcal, pues Ulises es profesor de filosofía en la Universidad y es quien enseña a Lori el camino a la luminiscencia, tal como el nombre del capítulo del libro lo indica. Ulises es el guía que encamina los pasos de Lori en el aprendizaje, estos aspectos parecerían una especie de cliché de la relación entre hombre y mujer, sin embargo, conforme la novela avanza hay una comunión más notoria en ambos personajes; Ulises comienza a asumir un “Nosotros”, cuando dice:

Nosotros los que escribimos, apresamos la palabra humana, escrita o hablada en un gran misterio que no quiero revelar con mi raciocinio porque es frío. Tengo que no indagar en el misterio para no traicionar el milagro. Quien escribe o pinta o enseña o danza o hace cálculos en términos de matemática, hace milagros todos los días. Es una gran aventura y exige mucho coraje y devoción y mucha humildad. (Lispector, 1998: 83)

Ulises utiliza el sujeto de la colectividad para representar la unión, pero también para colocar en el mismo plano de búsqueda y de aprendizaje a Lori, y lo realiza mediante el ejercicio de la palabra poética, porque el arte permite realizar el milagro de develar los misterios de la

vida. A partir de este vínculo narrativo entre un nosotros y la escritura se establece el Uno a partir del binarismo hombre-mujer.

De igual forma, las alegorías que se utilizan en los nombres o en los mitos que se retoman en los personajes de Lori y Ulises hacen referencia a una cosmovisión de tradicionalismos y de la relación entre hombre y mujer. Lori quiere seducir a Ulises como en la Odisea se decía de las sirenas, ante las que no sucumbió. El nombre de Lori es simbólico porque al estar caminando por la playa, Ulises le cuenta: “Loreley es el nombre de un personaje legendario del folklore alemán, cantando en su bellísimo poema por Heine. La leyenda dice que Loreley seducía a los pescadores con sus cánticos, ellos terminaban muriendo en el fondo del mar” (Lispector, 1998: 87). El mito existe y Lori es quien seduce a Ulises, pero existe un juego de seducción, pues Ulises cambia el mito y afirma: “No, no me mires con esos ojos culpables. En primer lugar, quien te sedujo fui yo. Sé, sé que te arreglas para mí, pero eso ya es porque te seduzco. Y no soy un pescador, soy un hombre que un día vas a advertir que sabe menos de lo que parece” (Lispector, 1998: 87). La seducción no es la supremacía de uno o de otro, sino la transformación del mito en el que ambos se instalan en el aprendizaje; Ulises se asegura en el desconocimiento, quizá él no es el guía de Lori, sino solo la vía para su propia Luminiscencia en sintonía con la ambivalencia para la conformación de Uno.

En el Uno que se está construyendo a lo largo de la historia, hay un proceso que asumen ambos personajes, ella le dice: “[...] descíframe, mi amor, o me veré obligada a devorar” (Lispector, 1998: 15). Lori es la Esfinge de Ulises que parece un enigma, pero que al mismo tiempo cuando verbaliza con la palabra “devorar” se adjudica el papel monstruoso de una figura simbólica, así como Medusa, tal como lo ejemplificaba Cixous; la mujer que petrifica, que seduce, pero que devora y engulle para transgredir, pues lo femenino es la animalidad que encanta. Sin embargo, también Ulises se incluye en ese misterio y logra descifrarlo, cuando dice: “Tu rostro, Lori, tiene un misterio de esfinge: descíframe o te devoro” (Lispector, 1998: 80). Para ambos el misterio está en el proceso de aprendizaje del amor, no como algo romántico, sino como parte de su aprendizaje.

El sujeto femenino es paradójico, tal como el cuerpo-escritura que es y no es al mismo tiempo, pues tal como lo establece Carolina Meloni éste reside en la relación que se genera entre lenguaje, subjetividad y conciencia, a partir de la paradoja también de mujer, además

señala que “el punto de partida del feminismo contemporáneo será esta aporía: la paradoja ante la incapacidad de un lenguaje común, de un sujeto único que englobe todas las realidades y subjetividades existentes [...] (2012: 84). A pesar de que se pueden ir delineando las particularidades del sujeto femenino para explicar el cuerpo-escritura, solo se puede apuntalar a nombrarlo desde lo paradójico, pues esto podrá explicar su subjetividad, que es desde donde puede ser.

En los textos de Lispector, el sujeto femenino enmarca al cuerpo-escritura para subrayar la experiencia de éste, pues es un agente para acceder a temas más profundos, como la memoria, la mirada, la escritura, entre otros. La experiencia y el descubrimiento que el sujeto femenino hace de sí es lo que importa, esa conciencia que toma a partir de la vivencia. Además, el sujeto está relacionado con la escritura, conjunción que permite entender al cuerpo como una totalidad, pues cuando toca al mundo se re-conoce y se transforma en medio del lenguaje, ya que:

[...] el sujeto no es una plenitud individual que tenemos o no el derecho de evacuar en el lenguaje [...], sino por el contrario un vacío en torno del cual el escritor teje una palabra infinitamente transformada inserta en una cadena de transformación, de suerte que toda escritura que no miente designa, no los atributos interiores del sujeto, sino su ausencia. El lenguaje no es el predicado de un sujeto, inexpresable, o que aquél serviría para expresar: es el sujeto. (Barthes, 2006, 73)

Agua viva y *Aprendizaje o el libro de los placeres* establecen la dualidad que se vierte en algo neutro, que va más allá de categorías o roles sociales. Si bien el sujeto femenino posee el poder subversivo de lo anti-racional, produciendo una escritura insurrecta, hace tambalear los signos y los códigos establecidos. De igual forma, la necesidad de renovación del cuerpo-escritura se hará mediante el tocar al mundo, aspecto que se definirá a continuación.

1.3 El tocar del cuerpo-escritura

La experiencia de sentir o de tocar hace consciente al ser humano de su propia sensibilidad, es el conocimiento del mundo, de los estímulos externos que resuenan en la individualidad del sujeto, sin embargo, también existe aquello que se puede tocar a pesar de ser intangible, como la escritura.

Jean Luc-Nancy habla de la escritura a partir de los propios límites del tocar, pues el cuerpo es el espacio, sin olvidar que puede ser tangible e intangible, así como lo trata Derrida

en relación con el concepto del *corpus*: “Recordaremos también que el sentir en general, incluso antes de su especificación táctil, se toma ya a sí mismo en dos sentidos en potencia y en acto, y siempre en grados diferentes” (Derrida, 2011: 26).

Nancy establece que, en francés, *toucher* hace referencia al sentido táctil que va desde lo perceptivo, más en lo estático que en lo móvil, mientras que, en alemán, en la familia de palabras de *rühr*, tocar se enfoca al movimiento, no como desplazamiento ni como transformación, sino como emoción (Nancy, 2013: 11). De esta manera, el tacto se concibe como un acontecimiento en movimiento propio y particular, que además se gesta en las interacciones con otros seres humanos y con el mismo sujeto.

En torno a las reflexiones de Jean-Luc Nancy, respecto del término *toucher*, no se referirá al cuerpo y al pensamiento como dos o separadamente uno del otro, como si pudiesen ser subsistentes cada uno por sí mismo, ya que no son otra cosa que su tocarse uno a otro. “Este toque es el límite, el espaciamiento de la existencia” (Nancy, 2003: 30).

Tocar para Nancy es la respuesta para hablar de un cuerpo-escritura que se gesta a partir de la experiencia, tal como en las novelas de Clarice Lispector, donde el cuerpo es el sentir del mundo, pues: “Tocar sería propiamente la experiencia del ‘origen’ como ‘singularidad plural.’ Lo singular plural sería originariamente lo que se encuentra dado para tocar. El origen sería para tocar como el tocar mismo en cuanto tocarse” (Derrida, 2011: 172).

El cuerpo-escritura no puede entenderse si no es mediante la apelación a los sentidos, y es también esa afirmación la que permite vincularlo con la vida; en torno a esto, por un lado, Cixous dice de la escritura que “[...] es un fenómeno físico, podría comparársela a la contracción que nos es más familiar, es decir, al latido del corazón, la diástole y la sístole. La pulsión, es un poco eso: el cuerpo-alma que se contrae y se distiende. Es el cuerpo en acto de escritura” (Cixous, 2001: 172). Es decir, la escritura como pulsión de vida, en términos de Nancy y de Cixous, es, la síncope que se pierde en el conocimiento de los límites del cuerpo, porque en la escritura se toca más allá de lo tangible.

En *Agua viva y Aprendizaje o el libro de los placeres* tocar-se es el autodescubrimiento de los vocablos que componen la vida, y a la vez el reordenamiento de estos mismos en múltiples vertientes, pero que forman un sentido propio desde cada uno de los personajes.

En las primeras páginas de *Agua viva*, la voz narrativa dice: “Pero estoy intentando escribirte con todo el cuerpo, enviarte una flecha que se hincue en el punto tierno y neurálgico de la palabra” (Lispector, 2013:14); escritura y cuerpo no son algo que esté separado para su percepción. En la cita anterior, al utilizar el verbo “intentando” denota la aspiración que tiene la protagonista de descubrir el mundo desde otras perspectivas, ansía tocar la escritura, no con grafías, sino con el cuerpo. Líneas más adelante agrega: “Mi cuerpo incógnito te dice: dinosaurios, ictiosauros y plesiosauros con un sentido tan solo auditivo, sin que por eso se convierta en paja seca, sino húmeda” (Lispector, 2013: 14). El cuerpo se pronuncia en la era de lo primigenio, pero también manifiesta la mezcla de los sentidos dentro de lo corpóreo, una sinestesia que, en palabras de Nancy, toca lo impalpable y apela a la expansión de los sentidos.

El tocar también se conforma con lo limítrofe y con lo Uno, aquello que no está dividido, tal como el símbolo del espejo que se utiliza en *Agua viva*: “Pero ¿qué es un espejo? No existe la palabra espejo, solo existen los espejos, porque uno solo es una infinidad de espejos” (Lispector, 2013: 90). Tocar el límite del cuerpo-escritura es también saber-se-cuerpo, no en las formas tradicionales, sino a partir de la metáfora del espejo, el objeto que reproduce y que se fragmenta al mismo tiempo en miles de proyecciones ópticas para formar uno solo. En la cita se cuestiona sobre qué es un espejo, y la respuesta apela al reflejo de la mirada sobre el cuerpo; ella desiste de ser la segmentación de su cuerpo, deja de ser órganos individuales, para estar en función de la escritura; primero mira su cuerpo, es lectora de su cuerpo, sabe que está ahí y al leerlo lo modifica. Sabe que el cuerpo ocupará un espacio que en principio está vacío, pero con el reflejo del espejo se llena por sí misma por medio del “ojo”; en la observación pone en su cuerpo el gesto de la escritura y su significado verbal.

Cixous, en “Ver a no saber”, hace referencia a la palabra “Ver” para referirse a este vínculo del cuerpo con la mirada, ya que ver significa: “[...] aparecer y respetar, ver profundamente y sin alterar, sin tomar ni colorear con el pensamiento, ver desarticulando los ojos humanos que poseen manos, ver antes que todo pensamiento. Ver las primeras cosas por primera vez (cada vez por primera vez)”. Ese “Ojo” que describe la filósofa francesa es parte de la observación del cuerpo, el escrutinio que se realiza a través del espejo para reconocer ese todo, formado por “ojos que poseen manos” que se convertirán en las palmas que le ayudarán a tocar-se.

Del mismo modo, Nancy establece que el debate de la separación del cuerpo y el pensamiento se entiende a partir de una “extensión de la mente” y “[...] por lo tanto, alrededor de Psique, puesto que esta puede hallarse unida a todo el cuerpo, extendida, tendida, sujeta, acostándose así en el curso de esa unión, y hasta con vistas a esa unión [...]” (Derrida, 2011: 65). El tocar se da en la conjunción del cuerpo y la psique, los cuales no se pueden separar, pues es en ese límite en el que se crean las nuevas corporeidades, donde se origina una re-significación de la palabra crear, crear el mundo, el sentido del mundo, lo excreto y también lo excretado, aquello que va más allá del pensamiento.

En *Aprendizaje o el libro de los placeres*, el tocar será la experiencia del amor entre Ulises y Lori, cada uno se palma no solo en lo erótico, sino también con el pensamiento, por ejemplo, Ulises dice: “Al fin podría tenerte con mi cuerpo y alma. Esperaré, aunque sean años, para que también tengas cuerpo-alma para amar” (Lispector, 1998: 51). Ese cuerpo-alma es la síncopa de la que habla Nancy, ese Uno que se toca a partir de su todo, y que permite dar la pulsión de vida para seguir aprendiendo.

El cuerpo, como Uno, es también el único entendimiento para saber-se en el mundo, la voz narrativa afirma: “[...] ella no tenía nada para darle, más que su propio cuerpo” (Lispector, 1998: 104). Al decir que solamente tenía un cuerpo para ofrecerle, no es que sea poco, sino más bien que es a partir de esa particularidad que se puede entregar al aprendizaje del amor, solamente en ese cuerpo-escritura, en ese cuerpo-alma.

De igual manera, los silencios y los gritos tocan a la escritura, pues forman un todo textual que ayuda a analizar ambas obras como complemento de la otra en la poética de Clarice Lispector; siguiendo la metáfora del espejo, *Agua viva* se convierte en la proyección de la misma experiencia de Lori, el gesto caótico en el que se puede reposar lo que se manifiesta en *Aprendizaje o el libro de los placeres*.

El texto es su propio eco que, en palabras de Cixous, tal como una planta, una flor, se entierra y se levanta, como una persona que se refleja sobre sí misma. Es así que la repetición de cada sonido, de cada silencio, de cada gesto de Lori se refleja en su cuerpo y en la composición del cuerpo-escritura de *Agua viva*; se repite dentro y fuera de él una parte del cuerpo de Lori, una re-presentación, un aspaviento, para que de eso se pueda formar un nuevo todo significativo.

El tocar del cuerpo-escritura es el sujeto femenino de la curiosidad, de un proyecto del saber siempre renovado; en el límite de la corporeidad y donde convergen los diferentes sentidos, se dará la unidad y continuidad de lo corpóreo y lo escrito, a partir de las diversas maneras en que se puede comprender; es por esto que en los siguientes apartados se hablará del cuerpo desde el dolor y del placer, así como el cuerpo vuelve a la misma carne en sus experiencias de plenitud, dichas facetas del cuerpo permiten ver las múltiples posibilidades del cuerpo-escritura y de su transformación.

1.3.1 El deseo como necesidad del cuerpo-escritura

Hablar del imperio de lo propio, desde una perspectiva fuera de la tradicional, permite también relacionar el cuerpo y la escritura como elementos con perspectivas menos ortodoxas, al igual que la noción de lo femenino.

En su texto *La hora de la estrella*, Clarice Lispector habla del deseo como algo que vive en el cuerpo de la protagonista, que va más allá de las palabras, pero se manifiesta en lo sensorial, pues establece:

Ella sabía lo que era el deseo, aunque no supiese que lo sabía. Era así: estaba hambrienta pero no de comida, era un gusto algo doloroso que subía desde el bajo vientre y le alborotaba los pezones y los brazos vacíos de abrazos. Se volvía dramática y le dolía vivir. Entonces se ponía un poco nerviosa, y Gloria le daba agua con azúcar (Lispector, 2011: 44)

Macabea afirma su cuerpo mediante el placer y el dolor de sí misma y del placer, éste no se puede entender si no es mediante el propio cuerpo, al igual que en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*, el ansia de los personajes es el objeto de su misma hambre. El deseo, por lo tanto, es el hambre, la apetencia de hallar un sentido del mundo y metafóricamente devorarlo.

Como ya se mencionó con anterioridad, Hélène Cixous se desenvolvió en los terrenos teóricos del psicoanálisis; la autora francesa recontextualiza el núcleo central del sujeto para Freud, que es la castración en relación con el complejo de Edipo, para hablar de dos tipos diversos de economías: la economía libidinal masculina y la economía libidinal femenina.

El deseo ligado con el sujeto femenino es algo más complejo, pues Cixous, sin situarse fuera del psicoanálisis, considera que el hecho de que la niña lo haya perdido todo o no tenga nada que perder la hace capaz de “un deseo [...] que no ordene la vida con la

amenaza de la muerte” (Cixous, 1995: 62). Cixous entiende que el discurso freudiano toma el modelo sexual masculino como la regla de toda representación del deseo, por lo que será un acto también de apropiación.

El deseo, entonces, no solo está ligado a la sexualidad, sino también al exceso que presume el sujeto femenino en la escritura, aquello que se desborda en sí. En *Agua viva* el deseo se manifiesta en las constantes aseveraciones de la narradora que re-figura la imagen de sí, por medio de una conjugación placentera con la palabra, tal como lo afirma la voz narrativa: “Me expreso a mí misma y a ti mis deseos más ocultos y consigo con las palabras una orgiástica belleza confusa, ¡Me estremezco de placer por entre la novedad de usar palabras que forman un inmenso matorral!” (Lispector, 2013: 27).

El deseo se conjunta con la experiencia del cuerpo-escritura, el desenfreno se da en la misma configuración del discurso que no racionaliza, sino que lo vive de modo gozoso. Líneas más adelante, incluso, apela a su sentir y describe el modo en que percibe dicha pasión con la palabra: “Lucho por conquistar más profundamente mi libertad de sensaciones y de pensamientos [...]” (Lispector, 2013: 27). Cuando menciona que quiere colonizar la libertad, el deseo aquí se une con el ejercicio de conocer su ser, su todo.

En las primeras páginas de *Agua viva* la necesidad de vivir la experiencia de ser se manifiesta con el motor del deseo, hay incluso una reiteración del verbo “quiero”, tal como si se convirtiera en la oración que da continuidad al inicio del texto, el aleluya abre el cántico que ensalza un nuevo orden, pero el “quiero”, que representa el deseo, confirma la continuación de la experiencia.

Así como el deseo está presente en el apetito de vivir la experiencia del cuerpo-escritura, la apropiación encamina lo nuevo, tal como Cixous describe: “Heterogénea, sí, para su gran suerte, es erógena, es la nadadora aérea, la que vuela/roba. Dispersable, pródiga, asombrosa, deseosa y capaz de otra, de la otra mujer que será, de la otra mujer que no es, de él, de ti” (Cixous, 1995: 50). Así como enuncia la filósofa francesa, la subversión se muestra en lo femenino mediante un cúmulo de posibilidades en un todo, que se da a sí misma en un primer momento, para desestructurarse de un discurso imperante.

Del mismo modo, Cixous ve en el vacío que el psicoanálisis freudiano deja sobre la relación pre-edípica madre-hija, una fisura por la que se cuela otra estructura psíquica, afectiva y textual posible, alentada por un “deseo que da”, tal como enuncia la voz narrativa

de *Agua viva*: “Para cuando viene el invierno yo doy y doy y doy. Regalo mucho. Acojo camadas de personas en mi pecho tibio. Y se oye el ruido de quien toma sopa caliente. Vivo ahora días de lluvia; ya se acerca mi tiempo de dar” (Lispector, 2013: 74). En la cita anterior, el “deseo de dar” se convierte en un acto de transformación, tal como las estaciones del tiempo; en este caso, el invierno permitirá que ese “yo” dé, porque hay en sí una abundancia y no una carencia.

Lo femenino en la escritura pasa por la capacidad de la mujer de dar-(se) al otro sin calcular el beneficio ni la ganancia; Cixous, así, relaciona el deseo con la escritura porque la escritura puede generar eso que denomina “amor otro”, de hecho, para Cixous ese es el nombre de la escritura. La economía libidinal femenina, ligada al deseo, alienta el conocimiento y la invención poniendo en juego lo múltiple, las «muchas en mí» sin exclusiones y sin sufrir la carencia de sí misma, a través del placer y el dolor.

En los textos de Clarice Lispector existe una relación constante entre los personajes y su cuerpo, sin embargo, tanto en *Agua viva* como en *Aprendizaje o el libro de los placeres* lo corpóreo se entiende como parte de un proceso de creación y re-descubrimiento, con los que a través de imágenes, Lispector evidencia ese cuerpo en el dolor en los personajes.

En el pensamiento de Jean- Luc Nancy hay una correspondencia entre el sí mismo, consigo y con el mundo, este vínculo ejemplifica la relación del cuerpo-escritura con el mundo, pensada a partir de su finitud por la paradoja del sentido, es decir “[...] inaccediendo a sí mismo, a ese suspenso, a este fin, sobre este límite en el que simultáneamente se deshace y se concluye, sin mediación del uno al otro gesto. Un pensamiento finito es un pensamiento que permanece en esta in-mediación” (Nancy, 2002: 5).

La relación del sí mismo consigo con el mundo, en la cita anterior tiene lugar en una in-mediación, es decir, en los límites del cuerpo-escritura; la in-mediación radica en la existencia que siente y sale de sí en una sensibilidad. La sensibilidad, con sus puntos singulares de salida de sí, de exposición y de acceso a la existencia, tiene dos figuras clave: el placer y el dolor.

Estos dos momentos en que el individuo experimenta por medio del cuerpo, germinan gracias al tocar, por medio de la observación; sentir al mundo va de lo externo a la interiorización, para, así, lograr una sustracción de sí mismo. Bajo este orden de ideas, Jean-Luc Nancy sostiene que el cuerpo, para ser propio, debe ser extraño:

El sujeto es, es decir, hace, la experiencia de su estar-afectado en cuanto que la experiencia de lo que disuelve su sustancia. Pero entonces no es ‘algo’ (el dolor, la muerte, lo otro, o la alegría) que deshace desde el exterior esta sustancia. No es otra subsistencia que la divide, es la sustancia que se divide –que entra en relación, o que se abre a ella, o que se manifiesta. El sujeto es la experiencia del poder de división, de exposición o de abandono de sí. (Nancy, 2003: 149)

El placer y el dolor se experimentan a partir del tocar del sujeto, y mediante esa experiencia que puede manifestarlo para otros, tópico que se profundizará en el tercer capítulo. El sujeto femenino podría parecer fragmentado o totalmente subjetivo, sin embargo, es también en esa ruptura en la que encuentra un modo de ser, en el quebrantamiento del lenguaje es donde reside el cuerpo.

Si bien, tanto placer como dolor se entenderán desde lo sensitivo, Nancy establece diferencias entre ambos: “en el yo sufro”, un yo rechaza al otro, mientras que en el “yo gozo”, uno excede al otro. Mientras el placer o la alegría reconcilian, el dolor y el sufrimiento, desvanecen, desgarran sin permitir ninguna conciliación posible:

La desdicha insiste al desgarrar el fondo, la alegría se arroja más allá de sí misma [...] En la desdicha, soy precisamente sujeto, sentimiento de mí. No se vea ahí compensación, ni sublimación. [...] el dolor no se transforma en alegría. [...] en mi desdicha, me reconozco separado y finito, cerrado, reducido o reducible al punto mismo de mi dolor. (Nancy, 2005: 47)

La constitución de un sí mismo en el dolor, así como en el placer, es un devenir que se apropia en la alteridad. El dolor expresa lo paradójico de la constitución de un sí mismo sobre sí en el espaciamiento por una alteridad que se impone.

Al inicio de *Aprendizaje o el libro de los placeres*, la voz narrativa dice que Ulises le está enseñando otra manera de vivir: “[...] pensó en lo que él se estaba transformando para ella, en lo que parecería querer que ella supiese, supuso que él quería enseñarle a vivir únicamente sin dolor [...]” (Lispector, 1998: 18); sin embargo, para Lori el malestar está en su propia naturaleza, pues líneas más adelante el dolor se manifiesta desde lo femenino a través de la constitución física de la mujer:

[...] del útero, del corazón contraído, vino el temblor gigantesco de un fuerte dolor conmovido, del cuerpo, todo el estremecimiento –y con sutiles máscaras de rostro y de cuerpo finalmente con la dificultad de un chorro de petróleo rasgando la tierra– vino finalmente el gran llanto seco, llanto mudo sin sonido alguno hasta para ella misma, aquel que ella no había adivinado [...] sacudida como el árbol fuerte que se

conmueve más profundamente que el árbol frágil –finalmente reventados vasos y venas [...]. (Lispector, 1998: 16)

La descripción hace referencia a la menstruación, que de modo sorpresivo aparece y le recuerda a Lori el despertar del dolor del cuerpo femenino, ese estrepitoso temblor que rasga al cuerpo. La imagen se asemeja con el propio movimiento de la naturaleza, tal como si fuera la unión con la misma; el petróleo es el resultado la degradación de organismos acuáticos, animales y vegetales que se acumulan en capas sedimentarias, es decir, son restos de vida primitiva. La sangre, asimismo, es el resultado de esa precipitación de vasos y venas que se acompaña del dolor físico que acontece en Lori.

El primer momento descrito en la novela es la menstruación, ésta se presenta como un llanto seco, un llanto incluso de ser mujer, un instante en el que Lori aún no ha aprendido a vivir en ese fluir de dolor, ya que ignora que el dolor también es la vida y que el cuerpo, por medio de la imagen femenina es su representación.

Más adelante, en la parte denominada “Luminiscencia”, Lori se da cuenta que el “[...] dolor no es motivo de preocupación, forma parte de la vida animal” (Lispector, 1998: 95). Es decir, lo percibe desde el mismo proceso vital, así que Lori lo asume como parte de su existencia y también de la naturaleza de la vida.

En *Agua viva* el dolor es un malestar por vivir, donde hay, a modo de náusea, un desagrado en el presente que quiere transformar, por lo que la voz narrativa establece: “Nueva era esta mía, y ya se me anuncia ¿Tengo valor? Por ahora lo tengo: porque vengo de lo sufrido lejos [...]” (Lispector, 2013: 19). En otras palabras, quiere que exista una transformación de la vida, pues el tedio de vivir será un síntoma que le lleve a la metamorfosis, además agrega: “Yo que vengo del dolor de vivir. Y ya no lo quiero. Quiero la vibración de lo alegre [...] me he obligado a la libertad y la soporto no como un don sino como un heroísmo: soy heroicamente libre. Y quiero la fluencia” (Lispector, 2013: 19).

El dolor, en la narración del texto, es el sufrimiento de vivir, en palabras de Nancy, es la alteridad de aquello que se percibe y de inmediato se rechaza, ya que no se puede seguir, la vida de esa manera, de ahí la necesidad de transformarla. El malestar será el motor que dé la exigencia de modificar la percepción de la vida, es por eso por lo que asume que solo mediante un ejercicio de libertad podrá transmutar ese sufrir en vibración alegre, y así existir

de manera homérica, pues ella misma ha decidido obligarse a la libertad para no vivir en el padecimiento, sino en el fluir.

El ejercicio de transmutar el dolor en alegría de vivir se da por medio de la identificación del mismo padecimiento, ya que a lo largo del texto establece que el desarrollo de su existencia es atormentado: “¿No ves que esto es como el nacimiento de un hijo? Duele. El dolor es la vida exacerbada. El proceso. Llega a ser un lento y lento dolor del bueno. Es el amplio bostezo que nos hace estirarnos al límite. Y la sangre lo agradece. Respiro, respiro. El aire es it” (Lispector, 2013: 1998). El transcurso de vivir es agudo, pero es en ese padecimiento en el que también se da la misma creación, en este caso, el surgimiento del “it”, el nacimiento de lo neutral, aquello que le admite vivir desde lo que puede significar todo al mismo tiempo, ese aire que le permite respirar o, dicho de otro modo, volver a vivir. La creación artística es, entonces, una vía que concede una salida al dolor, pues, así como la pintura y la escritura, la voz narrativa resuelve el sufrimiento en lo poético la vida.

La formación creativa del “it” es el acto mismo de gestar el cuerpo textual, tal como establecía Cixous respecto del mismo acto de escritura; la escritura: concepción y parto, todo en uno, acto en el que placer y dolor son indistintos. Parir un bebé, explica Hélène Cixous, “dar a Luz”, es el acto que hace de una mujer todas las mujeres. Es, también, el instante físico del ímpetu creador que le da la posibilidad a la mujer de utilizar la escritura como medio subversivo: “Al mirarlas parirse, aprendí a amar a las mujeres, a presentir y desear la potencia y los recursos de la feminidad” (Cixous, 2006: 51-52). Escribir con plena conciencia de saber-se mujer no es otra cosa que un parto doble: el de la creación literaria y el de la propia escritora. Escribir-se es parir-se.

El dolor en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* es un medio en el que el cuerpo-escritura manifiesta la naturaleza humana, sin embargo, este no se puede concebir sin el contraste del placer, que en ambos textos está presente.

El placer y el dolor están ligados a la experiencia sensorial del cuerpo-escritura. Tanto dolor como placer, en palabras de Nancy, se dan a partir de la alteridad, el primero mediante el rechazo, y el segundo por medio de un saber-se en el otro, pues, “[...] se trata sobre todo de eso, de esa pérdida del sujeto capaz de decir «yo»” (Nancy, 2015: 36). En *Agua viva* y en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, el goce se da por medio de un dar-se a los demás o bien de entregarse al acontecer de la vida; en ambos personajes, el proceso se vierte desde el

dolor, al placer, donde el sujeto se pierde a sí mismo para arropar al mundo tal cual de manera abierta y nunca dependiente de una sola significación.

Lori, por ejemplo, aprende que cada detalle de la vida se representa en belleza, por lo que la Tierra (naturaleza) se convierte en algo mágico, llena de instantes prodigiosos; y aunque Ulises le explica que esos lapsos son episodios de eidetismo, ella asume que es el milagro de estar viva: “Estaba caminando por la calle y el viento le había caído precisamente en el pelo: la incidencia de una línea de millones de hojas transformadas en una que caía de millones de personas reducida a ella” (Lispector, 1998: 99). La observación en el goce también es un principio del placer, en este caso, remite al detalle de las milésimas posibilidades que existen en un instante y, sin embargo, sobre ella cae una hoja. La representación del árbol alude también al ciclo de vida, así como al movimiento que transforma a la naturaleza, y que a su vez toca a Lori en una caricia que le invita a notar la vida.

Así como el placer se encuentra en la experiencia de vivir, se debe mencionar que el goce siempre está presente en el dolor, de manera asintótica. El placer es la intensidad, precisamente, de estar en la zona limítrofe, donde hay un rechazo y después una aceptación que se vierte en la excitación, para finalmente desvanecerse. En *Aprendizaje o el libro de los placeres* se refiere a la metáfora de ese placer-límite, ambivalente, en la metáfora del fruto prohibido: la manzana.

La figura de la manzana ilustra el placer a partir del cuerpo y lo erótico, Lispector retoma el mito bíblico de Eva, la primera mujer que se acerca a la sexualidad; primero describe cómo observa el fruto: “Era una manzana roja, de cáscara lisa y firme. Agarró la manzana con las dos manos: era fresca y pesada. La puso de nuevo sobre la mesa para verla como antes. Y era como si viese la fotografía de una manzana en el espacio vacío” (Lispector, 1998: 125). El deseo nace al ver la manzana, la toca y la percibe con sus sentidos, para después probarla con una mordida.

El mito, en la novela de Lispector, desde ese primer bocado, transmuta: “A diferencia de Eva, al morder la manzana, entraba al paraíso. Solo un mordisco y depositó la manzana en la mesa. Porque algo desconocido estaba suavemente ocurriendo. Era el comienzo de un estado de gracia” (Lispector, 1998: 125). En la novela se invierte el sentido, Lori muerde la manzana, no es condenada, sino más bien le otorga la entrada al edén y a la libertad, ya que

no tiene miedo, tal como si perdiera el estigma del pecado original; del mismo modo, Hélène Cixous también usa como símbolo la manzana para reflexionar sobre el mito primigenio de la mujer, y cómo esta manzana es la invitación para re-pensar su sexualidad, disfrutar el placer y, sobre todo, descubrir-se, tal como Lori lo hace al comer de la manzana.

En el disfrute de comer el “fruto prohibido,” también cabe destacar que, tal como Nancy establece, el placer no es permanente, sino que es efímero, pues dice: “También estaba bien que no viniese cuantas veces quería: porque ella podría acostumbrarse a la felicidad. Sí, porque en estado de gracia se era muy feliz. Y acostumbrarse a la felicidad, sería un peligro social” (Lispector, 1998: 127). Ese estado de gracia es el goce que no puede estar intacto e imborrable, sino más bien son esos pequeños instantes de plenitud los que se encuentran en el límite del cuerpo-escritura, por lo que está entre ese placer y dolor constante, que, además, es fugaz.

En el caso de *Agua viva*, el placer se manifiesta en el goce de vivir, que al mismo tiempo se convierte, como dice la voz narrativa, en el “coraje de vivir”, pues cuando comienza a descubrir la vida desde lo consciente afirma: “Pero voy y rezo y mi libertad es recogida por el Orden; ya no tengo miedo. Lo que me guía es solo un sentido de descubrimiento. Más allá de lo más profundo del pensamiento” (Lispector, 2013: 77). El vivir se convierte en un acto heroico, y en esa valentía de vivir es donde encuentra el goce, pues rompe la barrera del miedo para acontecer en la experiencia con el mundo.

En el gozo de *Agua viva* hay también la alegría que se vierte en el amor, ya que cada experiencia será un continuo aprendizaje del re-descubrimiento del mundo que no puede definirse, ni etiquetarse, como afirma: “Vivir es esto, la alegría del it” (Lispector, 2013: 108). El vivir perenne apela a la alegría de descubrir el it, lo neutro, hombre y mujer en uno solo, cuerpo y múltiples cuerpos a la vez, pero esa alegría, al igual que en *Aprendizaje o el libro de los placeres* se termina para darle paso a la particularidad de la vida: la metamorfosis, pues tal como dice líneas más adelante: “Ah, vivir es tan incómodo. Todo aprieta, el cuerpo exige, el espíritu no para, vivir parece tener sueño y no poder vivir, vivir es incómodo. No se puede andar desnudo ni de cuerpo ni de espíritu” (Lispector, 2013: 109). La incomodidad de vivir permite que exista el coraje del personaje femenino, para develar por medio de la palabra una nueva perspectiva de mundo.

En el texto “Sa(v)er” de Hélène Cixous, incluido en el libro *Velos*, en diálogo con Jacques Derrida compara la experiencia de la miopía con la de llevar una mantilla que no cubre del todo, de lo que escribe:

Ella había nacido con el velo sobre los ojos. Una miopía muy poderosa tendía entre ella y el mundo sus magias enloquecedoras. Había nacido con el velo en el alma. Los anteojos son tenedores flojos apenas buenos para atrapar pequeños trozos de realidad. Como lo sabe el pueblo de los miopes, la miopía tiene su sede oscilante en el juicio. Hace reinar una eterna incertidumbre que ninguna prótesis disipa. En adelante ella no sabía. La Duda y ella siempre fueron inseparables. ¿Las cosas se habían ido o bien era ella quien las mal veía? Jamás vio con seguridad. Ver era un creer cojeante. Todo era quizás. (Cixous, 2011: 23)

La experiencia de la mirada del cuerpo-escritura se da desde el momento del placer de verse en el mundo, aspecto que se había tratado en párrafos anteriores; la mirada miope es donde sitúa Cixous a la escritura, aspecto que permite identificar que ese vistazo no depende de ningún falocentrismo, sino de una mirada visión femenina que está reconociendo-se en el cuerpo-placer.

La vista miope constituye una mirada propia con un enfoque distinto; el velo es la tela que transforma la realidad, y asimismo propone otra mirada como modelo cognoscitivo derivado de una visión de procedencia femenina.

La mirada, como se había mencionado con anterioridad, es una manera de reconocimiento del “yo” en el “otro”, por lo tanto, el placer contemplará el goce por medio del otro, ya que en el dar-se a otros existen momentos de felicidad y plenitud. En *Aprendizaje o el libro de los placeres*, Lori compra suéteres para sus alumnos, pues el invierno es intempestivo y tenebroso, “[...] en ese invierno más frío que los otros, Lori entraba, ella misma abrigando a los chicos, las voces en la clase eran múltiples, enseñaba confiada que los chicos y chicas guardarían lo que enseñaba para más adelante, cuando pudiesen entender” (Lispector, 1998: 97). Es significativo que sea una estación álgida en la que Lori decide darse a sus alumnos, ya que los arroja y protege, incluso, ella misma les coloca los suéteres dando más cercanía a este acto de compartirse; agrega: “Y llovía mucho ese invierno. Entonces usó otra mensualidad del padre y buscó- con qué placer entraba a los negocios buscando hasta encontrar- y buscó y compró para todos los alumnos y alumnas de su clase, paraguas rojos y medias de lana rojas” (Lispector, 2013: 1998). El placer de elegir las prendas que va a regalar hace alusión al cuerpo-placer, que además se proyecta hacia los otros, en

este caso a los estudiantes, pues de la sensación del crudo invierno se transforma en el fraternal abrazo de Lori.

Del mismo modo, en *Agua viva* el placer del cuerpo se extiende en dar, además de realizarlo, al igual que Lori, cuando la época parece más desprotegida, pues afirma: “Pues cuando viene el invierno yo doy, doy y doy” (Lispector, 2013: 74). La repetición del verbo dar es una manera de establecer que se derrama al compartirse, además agrega: “Regalo mucho. Acojo camadas de personas en mi pecho tibio. Y se oye el ruido de quien toma sopa caliente. Vivo ahora días de lluvia; ya se acerca mi tiempo de dar” (Lispector, 2013: 74). La temporada de “dar” es en invierno, ese momento frígido, donde pocas cosas florecen, pero que para ella se vuelve una época de proveer, al igual que Lori. Compartir, regalar y abrigar se convierten en sinónimos placenteros de extender el cuerpo-escritura en otros; el Uno se conforma de una totalidad, y por medio de darse, gracias a la proyección con los terceros o, dicho de otro modo, el sujeto “otros”, que pareciera ajeno, se convierte en un “nosotros.”

Los actos de “dar”, como instantes del goce, ejemplifican el cuerpo-escritura desde el placer, pues cobijar al “otro” es un suceso de gozo, que además también forma parte de un cuerpo en lo que lo espiritual siempre volverá a la carne, tal como se tratará en el apartado siguiente.

1.3.2. El cuerpo-escritura encarnado

El cuerpo-escritura puede transformarse en sus diferentes vertientes, como ejemplo se trató el dolor y el placer como extensiones de éste, pero también en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* está la representación de la comunión con lo divino, sin embargo, no existe una búsqueda de la trascendencia, ya que el cuerpo siempre vuelve a sí mismo.

En ambos textos a un continuo volver a sí mismo, tal como lo establecía San Agustín en su máxima: “No quieras derramarte fuera; entra dentro de ti mismo, porque en el hombre interior reside la verdad” (San Agustín, 1948: 161). La premisa de San Agustín ejemplifica ese volverse a sí, ya que encontrar la verdad pareciera que se convierte en el descubrimiento de ambos personajes, a pesar de que en el placer y en el deseo se dan a los demás, su cuerpo-escritura vuelve a sí mismo.

El cuerpo es esa organización que membrada y desmembrada constituye a las protagonistas de Lori y Ulises en *Aprendizaje o El libro de los placeres* y de lo que se es

consciente en la escritura de *Agua viva*. Según Derrida, la articulación es la estructura del cuerpo, la cual siempre será de expropiación. La segmentación del cuerpo en órganos, la escritura dividida en fragmentos, los gritos y el silencio que componen al cuerpo-escritura, da lugar a un sentido diferente de lo corpóreo, “[...] da lugar a la falta por la que el cuerpo se ausenta de sí mismo, haciéndose pasar así, tomándose por el espíritu” (Derrida, 1989: 258). En ese sentido, podría decirse que el cuerpo puede trascender, pero siempre volverá a sí mismo en el acto de la escritura.

Ese volver a sí son momentos de epifanía que incluso permiten que exista una conexión con lo divino. Por ejemplo, en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, en las últimas páginas la voz narrativa dice: “A través de la embriaguez del jazmín, por un instante le vino una revelación, bajo la forma de un sentimiento— y en el instante siguiente había olvidado que lo que había conocido era a través de la revelación—. Era como si el pacto con Dios fuera éste: ver y olvidar, para no ser fulminada por el intolerable saber” (Lispector, 1998: 128). La revelación sucede para conjugarse con Dios, pero esa misma sensación se vuelve hacia el cuerpo-escritura cuando afirma que la embriaguez de la revelación se percibe por medio del perfume del jazmín, es decir, toca las sensaciones y baja lo divino a lo corpóreo.

Del mismo modo, en la pregunta ontológica de saber quién se es, Lori se cuestiona: “¿Quién soy yo? Se preguntó con gran temor. Y el olor del jazmín respondió: soy mi perfume” (Lispector, 1998: 128). La pregunta por antonomasia para identificar al ser, en este caso podría tener múltiples respuestas, sobre todo de carácter metafísico; sin embargo, Lori responde desde la percepción, con sus sentidos, ella es su olor, su perfume se funde en su existencia y encuentra una palabra-cuerpo para designarse a sí misma como parte del mundo.

En *Agua viva*, de manera parecida, la comunión con lo divino es desde la escritura, pero semejante a respirar, tal como establece la narradora: “Pero voy a hablar ahora del soplo de vida. Cuando uno ya no respira se le hace la respiración boca a boca; se pega la boca a la boca del otro y se respira. Y el otro empieza a respirar otra vez” (Lispector, 2013: 68). El soplo de vida, que hace alusión a la novela de Lispector del mismo nombre, es la pulsión que funde a la escritura con el cuerpo, el halo que da la vida y el re-descubrimiento de esta. Existir, para los personajes de los textos, sería entonces la unión entre lo exterior y lo interior de su propio cuerpo.

El cuerpo-escritura se convierte entonces en una comunicación con lo divino, pero que no se le adjudica responsabilidad en la vida de los personajes, ya que cabe recordar que la experiencia de vida se da a través de la libertad. Lo bello de la vida se relaciona con lo divino, pero desde sí, tal como afirma la voz narrativa:

Esta beatitud no es en sí laica o religiosa. Y todo eso no implica necesariamente el problema de la existencia o no existencia de un Dios. Lo que estoy diciendo es que el pensamiento del hombre y la manera como ese pensar-sentir puede llegar a un grado extremo de incomunicabilidad que, sin sofisma o paradoja, es al mismo tiempo, para ese hombre, el punto mayor de comunicabilidad. Él se comunica consigo mismo. (Lispector, 2013: 104).

La comunión con Dios y con lo espiritual se da en la conciencia de saber-se parte del mundo, como dice en la cita anterior, a partir de ese pensar-sentir, ese cuerpo-escritura que no tiene que ver con lo laico o lo religioso; además vuelve a lo divino, pero a través de sí, en correspondencia con el cuerpo, tal como el soplo de vida que por medio de la exhalación se vuelca hacia lo interno para conjugarse con la sístole y diástole de la vida.

De igual manera, en *Aprendizaje o el libro de los placeres* hay una comunión con Dios, que no es más que Lori en unión consigo y su cuerpo: “Ella era tan completa como el Dios: solo que este tenía una ignorancia sabia y perfecta que lo guiaba a Él y al Universo” (Lispector, 1998: 139). Lori no necesita más que el conocimiento de sí, que, gracias a la conciencia de su cuerpo, tiene. En este momento de esplendor, en las páginas finales, Ulises agrega: “La verdad, Lori, es que en el fondo anduve toda mi vida en busca de la embriaguez de la santidad. Nunca había pensado que lo que alcanzaría era la santidad del cuerpo” (Lispector, 1998: 139). La trascendencia que menciona Ulises no es sino solamente por medio del cuerpo que se escribe, el que toca el dolor y el placer para poder llegar a lo divino y después volcarse, un ir y venir que permite develar el aprendizaje del mundo.

El cuerpo solo puede encarnarse en lo sensitivo, ya que se vuelve una flexión de sí, pues el cuerpo-escritura regresará al mismo lenguaje, pues en palabras de Michel Foucault:

[La existencia del lenguaje] ...ahora no tiene otra cosa que hacer que recurvarse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: se dirige a sí misma como subjetividad escribiente donde se trata de recoger, en el movimiento que la hace narrar, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino – particular, instantáneo y, sin embargo, absolutamente particular– hacia el simple acto de escribir. (Foucault, 2003, 294)

El cuerpo-escritura se encarna a sí mismo, por un lado, en lo sensitivo del cuerpo, y por otro, en la performatividad de la escritura, ambos se vuelcan sobre sí mismos en el acto de tocar al mundo, en el devenir de su existencia con éste.

Agua viva y *Aprendizaje o el libro de los placeres* son relatos que representan una apología del cuerpo, pero también de la construcción del individuo por medio de tocar al mundo, sobre todo, en el re-descubrimiento de lo que se es dado, pero que desde otra visión puede percibirse de manera más aguda y re-significativa, incluso más allá del pensamiento, como se verá en el siguiente apartado.

1.4 El cuerpo-escritura, más allá del pensamiento

Estudiar la poética de Clarice Lispector es también analizar las múltiples posibilidades que tiene el lenguaje, ya que en cada uno de sus textos hay una llamada a cuestionar lo dicho y lo silenciado. El epígrafe con el que inicia este apartado es la evidencia de la constante dicotomía entre la significación de la palabra y el sin sentido, contradicción que evidencia las constantes paradojas del lenguaje que existen en cada una de las obras de la escritora carioca.

En *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* el tópico del lenguaje no es la excepción, pero además para fines de esta tesis, se debe considerar que el cuerpo-escritura es el medio por el que las personajes viven y experimentan el mundo. El cuerpo-escritura es la herramienta por la cual pueden sentirlo y así mismo expresarlo, es su lenguaje.

De este modo, en ambos textos el lenguaje cobra un sentido distinto al que hasta ese momento las personajes conocen, pues cuestionan si las palabras son suficientes para expresar todo lo que sienten, por lo tanto tienen la necesidad de desestructurar al lenguaje y re-crearlo a partir de sus sentidos. Los signos, junto con su connotación arbitraria, se vuelven escasos para manifestar la experiencia con el mundo, ya que las palabras que nombran cada una de las cosas del mundo no son suficientes.

El cuerpo-escritura es la manera en que Lispector provee de vida a sus personajes, ya que les da un espacio para la voz, que se articula con lo sensorial, tal como lo establece Jean-Luc Nancy en su texto “Lo que te estoy escribiendo, ¿estará detrás del pensamiento?”:

En presencia no es la palabra. Ni presencia ni relación. Se trata solo de ser. Es decir, de nacer. Ella escribe: “tú me haces nacer”. Naces en mi escritura, naces de ella, en

ella y como ella. Entonces me haces nacer, uno no puede decir “me toca a mí” porque es en conjunto, simultáneamente, instantáneamente. Este instante es. Tú que me lees es. Y más lejos: Yo es. Y aún más lejos; ahora es un instante. ¿Tú sientes? Yo siento. (Nancy, 2022)

Las voces narrativas crean un nuevo sistema de escritura que usa los signos que ya existen, pero que le da un sentido flexible, performativo, cambiante y al servicio de la piel que toca al mundo; es por lo anterior que el cuerpo-escritura vive más allá del pensamiento, conjuntamente con un tiempo que sucede en un instante y que se re-figura en éste.

Lo característico de la escritura de Lispector es la transformación, aquello que no está fijo, pues rompe y atenta las garantías del lenguaje discursivo, además de innovar mediante expresiones que ponen en entredicho los significados del lenguaje, por ejemplo, con metáforas como la siguiente: “La siempreviva está siempre muerta. Su sequedad tiende a la eternidad. Su nombre en griego quiere decir sol de oro” (Lispector, 2013: 68). La palabra compuesta “siempreviva” designa a una especie de la familia de las suculentas que recibió su nombre gracias a su resistencia, por lo que puede durar muchos años, incluso es notoria su fortaleza hasta en el grueso de cada uno de los pétalos; sin embargo, la voz narrativa realiza un oxímoron para designar que la eternidad de la planta y su vivacidad están muertas, pues la inmovilidad y permanencia da sequedad, aspecto que no puede describir el carácter vivificador de la existencia del mundo. El sentido de la planta cambia, ahora para la voz narrativa posee una significación distinta, pues la connotación no está directamente relacionada con el significado, sino más bien con la experiencia.

Es así como Lispector alcanza la expresión total mediante la elaboración de imágenes o asociaciones poéticas que dan cuenta de la experiencia de cada una de las voces narrativas en su diégesis; el arte es una manera de ir “más allá del pensamiento”, pues es la poesía la que le otorga una configuración desde la sensibilidad, como propone Elena Losada: “Esta palabra-cebo, que pesca el misterio, es la clave del lenguaje clariceano. Lo que importa no es la palabra, sino lo que puede convocar” (2013: 14). La palabra ya no es vocablo significante, sino voz sintiente y que vive también en el silencio, por eso en la cita se hace alusión a la palabra-cebo, que la narradora de *Agua viva* utiliza para hablar de la creación, como se tratará con mayor detalle más adelante.

La obra de Lispector alude al lenguaje mismo, así como al cuestionamiento de éste, pues es imposible hablar del carácter subversivo de la palabra si no es desde la palabra que

ya existe o que ya está dada por el lenguaje mismo, tal como la referencia a Wittgenstein que hace Losada para hablar de la escritura de Lispector:

[...] no es posible inventar lo que no existe. El trabajo debe ser hecho con el lenguaje que tenemos. Clarice aplica en muchas ocasiones la célebre expresión de Wittgenstein: ‘Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.’ (De aquello sobre lo que no se puede hablar se debe callar) (Wittgenstein: 85) adaptada a su palabra-cebo: aquello de lo que no se puede hablar se puede convocar (Losada, 2013: 13)

Losada confirma que la escritora no realiza un acto creativo de escritura de la nada, sino que utiliza un lenguaje que ya se tiene, pero que de la misma manera se emplea en función de la voz y del silencio que se conjuntan en el cuerpo que reclama sentir al mundo.

La evocación de la palabra es también una forma de salvación, ya que la autora brasileña violenta el lenguaje ordinario para transformarlo en lenguaje poético y así darle sentido al mundo, un sentido lleno de metáforas, aliteraciones, alegorías, hipérbaton, entre muchas otras figuras retóricas que nutren la percepción de su entorno.

De esta manera, en *Agua viva* y en *Aprendizaje o el libro de los placeres* aparece una frase de manera constante: “Más allá del pensamiento”, reminiscencia que hace hincapié en decir que lo que el lector conoce en la diégesis no se apeg a lo racional, sino que va más allá de la significación de las palabras, pues está por encima de las categorías que occidentalmente se han establecido.

Describir el sentido del mundo como algo más allá del pensamiento descarta las analogías racionales y privilegia, en cambio, la asociación flexible de significados y la inmediatez de sensaciones, contrario a la articulación lógica del lenguaje discursivo. Ir más allá del pensamiento es, incluso, una manera más orgánica de acercarse al mundo, que se puede ejemplificar en la relación de las personajes con la naturaleza y con su animalidad, no desde los convencionalismos.

El cuerpo-escritura es el sentido del sin sentido, en el que puede estar la voz y el silencio, pues por un lado la palabra es una búsqueda constante, pero, por otro, el silencio forma parte de lo desconocido y misterioso de la vida, o, en otras palabras, del sentido del mundo, tal como se tratará en el siguiente capítulo.

Capítulo II. La poética de la experiencia con el mundo en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*

Pero continuaría su cuerpo a cuerpo con la vida.
Algo se había desencadenado en ella, finalmente.
Clarice Lispector

En el apartado anterior se identificó que *Aprendizaje o el libro de los placeres* y *Agua viva* son textos que proponen personajes que cuentan sus vivencias y cuestionamiento desde un “yo” que se proyecta en un cuerpo-escritura; gracias a lo anterior, la relación entre el cuerpo y la escritura forma un *corpus* que estructura una poética de la experiencia por medio de la que conocen y re-conocen al mundo.

Para hablar de la experiencia que tiene cada una de las voces narrativas en los textos de Lispector es necesario partir del concepto de sentido. El “sentido” se relaciona directamente con la posibilidad de sentir, de tocar, tal como lo propone Jean Luc-Nancy, de manera complementaria al concepto de *corpus*, ambos conceptos son determinantes para comprender la experiencia del cuerpo-escritura y, con ello, sus diversos sentidos del mundo.

El sentido para Nancy es algo que no se puede concebir como estático, incluso es inconmensurable, pero siempre se encuentra en un doble juego de efectuación-contractuación, dicho de otro modo, así como se efectúa también se escapa, así como puede ser, también puede no ser, esta ambivalencia no es nueva, pues el cuerpo-escritura es en lo paradójico; en la conceptualización del cuerpo-escritura se habla de cómo esta corporeidad busca nuevas formas que no se fijen, sino más bien que pueden ser y no ser, del mismo modo el sentido se encuentra en un acontecer que da orientación de existencia a los sujetos femeninos, pero que no se encuentra fijo de manera permanente a ninguna categoría.

Al ser el “sentido” la base de disposición de los sujetos, Nancy propone que se parta de abandonar la significación que se le ha impuesto cada vez que se menciona el sentido de algo, a este acto lo llamará: desnudez.

La desnudez es la respuesta para entender el sentido, de forma diáfana, tal como en *Aprendizaje o el libro de los placeres* y *Agua viva*, en las que los personajes de viva voz representan un nuevo sentido del mundo por medio de la performatividad del cuerpo-escritura; la desnudez será, entonces, la exposición ínfima de las voces narrativas, pues “[...] el hombre está esencialmente desnudo, o sea, desvestido y expuesto... Y decir que está expuesto no

significa solo que es frágil y vulnerable, sino que su exposición, su modo de ponerse al descubierto, exponerse al peligro, aventurarse, lanzarse a lo desconocido, arriesgarse, es constitutivo de su ser” (Nancy, 2015:13). La desnudez brinda la oportunidad a los personajes de los textos de Lispector de re-escribirse por medio del cuerpo-escritura, pero también para que se expongan como sujetos femeninos que se despojan de las ideas que han concebido hasta su presente para develar un nuevo sentido, o bien tocar desde lo natural al mundo; como bien lo dice la cita, no es únicamente la exposición y la vulnerabilidad del cuerpo, sino desenmascarar para aventurarse a lo desconocido o bien a otras formas de percibir su vida.

El vínculo del cuerpo-escritura con el sentido del mundo es algo totalmente inmanente, desde la postura que Nancy plantea, pues sentido del mundo y cuerpo tienen que estar ligados para que sea posible el tocar. En esta relación existe un rasgo vitalista que se convierte en el impulso necesario de los individuos, en otras palabras, el sentido va a acontecer no como propiedad de las cosas, sino como parte del acontecer, del vivir la experiencia de tocar el mundo, y así poder tocar-se.

Acariciar el sentido del mundo se comprende a partir del concepto de mundialización, ya que se puede pensar en todos los aspectos, proyectos, planes, pero siempre existirá algo que acaece en el mundo, como menciona el filósofo francés: “Sea cual sea la opción, algo, sin embargo, permanece a pesar de todo, algo resiste e insiste: queda, por una parte, precisamente, lo que nos acaece y se desencadena bajo el nombre de ‘mundialización’” (Nancy, 2003: 20).

Tanto el concepto de desnudez como el de mundialización, propuestos por Jean-Luc Nancy, son términos que merecen importancia para establecer a qué se refiere el afirmar que hay un sentido del mundo para los personajes de *Aprendizaje o el libro de los placeres* y de *Agua viva*, por un lado, desde la abertura de que no hay categorías fijas que sigan los personajes, sino que, al contrario, hay un cuestionamiento de estas y por otro lado que el sentir se da en el acto de la mundialización.

En *Aprendizaje o el libro de los placeres* el sentir la experiencia del mundo se da por medio de vivir con el cuerpo, en un inicio comienza el despertar de lo corpóreo con el estruendo de la menstruación, símbolo que permite inaugurar la experiencia en el mundo gracias al cuerpo-escritura. Así en cada etapa en la que está inserta Lori, su cuerpo lo sentirá y también lo expresará, es decir, será un vibrar o un aquietarse de acuerdo con lo que suceda.

El cuerpo y la vida tienen una relación de simbiosis en la que, incluso, de modo simbólico, se desnudan para adoptar formas o bien para envestirse en una sola, por ejemplo, la voz narrativa menciona sobre Lori: “[...] eligió un vestido de tela pesada, a pesar del calor, casi sin formas, la forma la daría su propio cuerpo [...] la tela ya no era un simple tejido, se transformaba en materia de cosa y a esa entretela ella le daba cuerpo con su cuerpo [...]” (Lispector, 2021: 19). La textura del vestido cobra vida con el cuerpo, pareciera una especie de magia en la que con solo portarlo la simple tela se vivifica con la estructura corpórea; el cuerpo-escritura se personifica en el vestido, que sirve como un cubre piel que le da un modo de ser, una palabra textil que Lori porta.

El tacto se convierte en la significación de tocar para sí, o bien, de sentir-se, en este caso, la piel de Lori roza la textura de la tela para fundirse en ella, no hay un sentido de significado, sino más bien un sentido que se vive, por lo que se puede transformar hacia otras vertientes, tantas como sensaciones pueda tener.

Si se retoma a Jean Luc-Nancy con su concepto del sentido del mundo, se puede establecer que el sentido ya no es una propiedad de las cosas, menos aún si se piensa que cada una de las cualidades de cualquier aspecto que forma la vida viene dada más allá de su funcionalidad. El sentido se encuentra en lo que acontece o lo que sucede, y lo que acaece es justamente la mundialización; el vestido de Lori no solo tiene la característica de ser un trozo de tela, sino que se vuelve algo más que vestido cuando el cuerpo lo porta, es en este acontecimiento donde, entonces, se puede hablar del sentido del mundo como: “[...] un hecho sin razón ni fin, y es nuestro hecho. El pensar no puede sino pensar esta facticidad, lo que implica no conducirla a un sentido capaz de asumirla, sino localizar en ella, en su verdad de hecho, todo el sentido posible” (Nancy, 2003: 36).

La mundialización en el texto de *Agua viva* está dicha desde las primeras líneas, pues comienza con un llamado a sentir-se en el mundo; tal como un despertar, el inicio está enmarcado por un Aleluya, una alabanza que señala el principio de su experiencia en el mundo, pero además del hecho: “[...] aleluya que se funde con el más oscuro alarido humano de dolor de separación pero que es un grito de felicidad diabólica [...] Sigo con capacidad de razonar, he estudiado matemáticas, que son la locura de la razón, pero ahora quiero el plasma, quiero alimentarme directamente de la placenta [...]” (Lispector, 2013, 11). La descripción

que realiza la “yo” narrativa, es a partir de lo que está sucediendo en ese instante, en el presente existe una necesidad de querer sentir al mundo, desde la experiencia de los sentidos.

El oxímoron que utiliza para referirse a la “felicidad diabólica” hace alusión a la vivencia del placer, la cual se nutre del mismo sabor de lo vital, en este caso no hay una separación de madre e hijo por medio de la placenta, sino más bien, la voz narrativa afirma que necesita tragar el líquido de manera directa, en un acto que representa lo primigenio, o bien, iniciar desde la desnudez para dar-se de nuevo a la vida y a la experiencia con la vida.

La placenta es un símbolo de origen de la vida, en la que de manera primera marca una huella o presencia de sí. A lo largo del mundo, los rituales que se realizan con la placenta varían, pues se cree que la sustancia posee propiedades curativas; sin embargo, en regiones orientales y latinoamericanas, la placenta se convierte en toda una alegoría de la vitalidad; el rito más recurrente que se realiza es regresarla a la tierra para regenerar la vida o también engullirla, en diferentes preparaciones, para que la madre absorba, de modo cíclico, la misma vida que ha dado. Estas prácticas que se podrían definir, incluso como litúrgicas, llevan a la afirmación de que sin placenta no habrá vida nueva; de ahí la importancia de regresarla a la biosfera. En el caso inicial de *Agua viva*, la voz narrativa vuelve la vida para sí, acto que no puede sino más sentirse, probarse, saborearse en la desnudez para comenzar el ritual de un nacimiento metavital.

Del mismo modo, páginas más adelante, la narradora de *Agua viva* afirma que lo que está sucediendo es la existencia misma, pues asevera: “Ésta es la vida vista por la vida. Puede no tener sentido, pero es la misma falta de sentido que tiene la vena que late” (Lispector, 2013: 17). El sentido, entonces, además de nacer de lo sensorial y de la experiencia, no puede anclarse a un significado único, pero sí a la urgencia de regresar a la vitalidad encarnada, incluso, ese ver la vida por la vida misma, remite a la desnudez de la que habla Nancy, en la que el cuerpo desvestido emerge carente de signos y de palabras, que se reformularán en categorías flexibles y relativas.

Si bien el cuerpo-escritura es el medio por el que se puede acontecer en el mundo, también se debe mencionar que es ese sentir en el que radica la experiencia de las voces narrativas protagonistas de ambos textos de Clarice Lispector. En esa directriz, Cinthya Peach, en su artículo “Escribiendo como mujer: un acercamiento filosófico a la poética de Clarice Lispector”, propone que la escritura lispectoriana se caracteriza por la experiencia,

por esto formaliza el término de poética de la experiencia, de la que describe: “Por poética de la experiencia [...] entiendo una escritura situada en un cuerpo de mujer que irrumpe, de forma excéntrica, en el discurso dominante. Sin duda, la experiencia entendida así se acerca a lo que, desde la lingüística, se ha dado en llamar el lugar de enunciación, el cual significa aquel lugar donde la/el sujeto tiene un posicionamiento en un espacio y tiempo determinados” (Peach, 2010: 86). La poética de la experiencia es ese acontecer en el mundo, en este caso de manera específica en los escritos de Clarice Lispector, desde un posicionamiento de los personajes, en el que el lugar de enunciación no puede ser otro más que el cuerpo-escritura, pues es donde el tocamiento del mundo converge con la palabra.

De este modo, la poética de la experiencia se considera sinónimo de lo que sucede en el mundo de los personajes, desde la postura de asumirse como parte de este; en *Agua viva*, la voz narrativa habla de la iniciación de búsqueda desde el ser presente, pero también a partir de un posicionamiento en un “yo”, pues establece:

[...] alegría, la alegría es la alegría es la materia del tiempo y es por excelencia el instante. Y en el instante está el es de sí mismo. Quiero cantar mi es. ¿Mi tema es el instante? Mi tema de vida. Intento estar a su nivel, me divido millares de veces en tantas veces como los instantes que transcurren, tan fragmentaria soy tan precarios los momentos, solo me comprometo con la vida que nace del tiempo y que crece con él, solo en el tiempo hay un espacio para mí. (Lispector, 2013: 12)

La narradora personifica el acontecer en el que se inserta la poética de la experiencia en el mundo, en ésta el sujeto es inmanente a su mundialización, además, la cita pone en evidencia otro aspecto que le da particularidad a su aprendizaje, es la noción de reconocer-se en una temporalidad, ya que el saber-se será en presente, el cual está conformado por una serie de instantes, de fragmentos de sí que se funden en hechos que estructuran el acto vitalicio de los personajes. Es mediante esa serie de eventos que forjan el brío de re-descubrir la vida.

En relación con dicha perspectiva, Hélène Cixous se refiere a Clarice Lispector justo en la vivencia de sus textos como instantes que describen al mundo y que no pueden sino más que sentirse, por lo que afirma:

Clarice rellama. Nos rellama. Es una Fuerza. Una fuerza mujer dulce, torrencial de fuerzas y dulces, compleja y armoniosa cual música: un vasto movimiento de estrellas, una corriente de estrellas guiada por la luna. Una fuerza de dar tan dulcemente fuerte, tan superabundante que siempre da por duplicado, da todo que da

un tren de estrellas, museos enteros de seres animados, campos de momentos de ser, de instantes, de expresiones, de mundos. [...] (Cixous, 1995: 133)

Cixous sitúa a Lispector también en su experiencia con el mundo, coloca a la escritura en medio de una enorme lista de momentos que puede vivenciar por medio de la palabra, con un adjetivo que designa su ímpetu, describe la fuerza de la escritura de la mujer carioca que representa ese “yo” inserto en un cúmulo de instantes y de múltiples expresiones de mundo; desde la creación literaria, la filósofa francesa alude también a esa poética de la experiencia que se puede asemejar al acto mismo de la escritora. La voz narrativa se funde con la autoría y así mismo con la experiencia de estar viviendo con el tiempo, en lapsos que se asumen en un ahora o, dicho de otro modo, en diálogo con el transcurso de expresiones e instantes en el mundo.

El sentido del mundo es entonces una experiencia que, tal como lo evidencia Cixous, se percibe desde el cuerpo-escritura, independientemente del agente que lo porte, pues se transforma de acuerdo con la vivencia de las voces narrativas en cada una de sus diégesis. Para las protagonistas existe un proyecto con la vida que se desarrolla a lo largo de la historia; por ejemplo, en *Agua viva* establece: “Ésta, tuve ganas de llamarla «el júbilo de la vida», porque suelo darle nombre a las cosas” (Lispector, 2013: 61). El instante del regocijo forma parte de la experiencia con el mundo, darle nombre es situarla en el sentido que le da a su visión de su entorno, y además el sentido se vuelve a un estado de alegría en el que se puede percibir mediante el cuerpo y la palabra poética.

En relación con lo anterior, la poética de la experiencia en *Aprendizaje o el libro de los placeres* se transforma tal como la novela misma, ya que, como se ha mencionado con anterioridad, se apega a las características de la *bildungsroman*, así que la mundialización de Lori, en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, por ejemplo, se refleja en los apartados del libro. En “El origen de la primavera o la muerte necesaria en pleno día”, que es el apartado más breve, hay una implosión inicial que se caracteriza por la llegada de la menstruación, pero en las últimas páginas del capítulo hay una alusión a la aridez de todo, específicamente del cuerpo, pues la voz narrativa extradiegética dice: “Y no llueve, no llueve. No existe menstruación. Los ovarios son dos perlas secas” (Lispector, 2021: 27). Si bien el cuerpo se manifiesta con la representación de lo desértico, en Lori existe un cambio que se construye a partir de una serie de hechos que suceden a lo largo de la novela y que se somatizan en su

cuerpo-escritura, pues la experimentación de su vivencia con el mundo se refleja en los mismos síntomas de su feminidad.

De igual manera, su cuerpo se expone antes de la “Luminiscencia” como una transición, así que la voz narrativa afirma: “La urgencia es todavía inmóvil pero ya tiene un temblor dentro. Lori no advierte que el temblor es suyo, como no había advertido que aquello que le quemaba no era el fin de la tarde calurosa, y sí su calor humano. Solo advierte que ahora alguna cosa va a cambiar, que lloverá o caerá la noche” (Lispector, 2021: 28). La vibración que siente Lori se asemeja a un terremoto que trae consigo destrucción, pero al mismo tiempo un nuevo orden; que la sintomatología se transformará en su acontecer; en tales circunstancias se alude a la lluvia como símbolo de recuperación y limpieza ante lo inhóspito de la sequedad de su cuerpo. Es importante mencionar, además, que se enfatiza que el calor y el vaivén nacen de ella, a pesar de que aún no es totalmente consciente de la energía que emana, el cuerpo-escritura de Lori se manifiesta y se expresa desde el primer momento.

En el inicio de “Luminiscencia” se pone de manifiesto la experiencia de vida como motor y se asegura: “La más apremiante necesidad de un ser humano era convertirse en un ser humano” (Lispector, 2021: 37). De acuerdo con la física, la luminiscencia es la propiedad de un cuerpo de emitir luz, tras haber absorbido energía de otra radiación, en este caso Lori transmuta su propia fuerza hacia una nueva etapa, en la que se apremia el es del que se habla en *Agua viva*.

En resumen, el sentido del mundo debe entenderse en un tiempo y un espacio presente por medio de la experiencia y del devenir en el que el cuerpo-escritura se vincula con el tiempo presente y con el mundo, además de estar en una constante enunciación de un “yo pronunciado” en lo poético, tal como se revisará en el siguiente apartado.

2.1 El sentido del mundo del cuerpo-escritura en lo poético

Como ya se mencionó en la introducción de esta tesis, la escritura de Clarice Lispector confrontó y desafió a los escritores tradicionales brasileños al proponer textos que daban voz a personajes femeninos, y que además contaban de manera directa la diégesis por medio de un yo introspectivo que cuestionaba su realidad, siempre de manera reflexiva.

Ese “yo” asume voces femeninas como protagonistas de historias, en las que se usaban de pretexto temas de lo cotidiano para cuestionarse a sí mismas o a su estar en el

mundo. El “yo” de los textos de Lispector, de igual modo, es la forma en la que el cuerpo-escritura se pronuncia en un apoderamiento de su enunciación.

El cuerpo-escritura es la vía por la que los personajes femeninos tocan al mundo, y se re-presenta a su vez en la escritura, por lo que es importante considerar, tal como lo establece Marina Fe, en la compilación *Otramente: lectura y escritura feminista*, que las voces narrativas son femeninas, aspecto que subraya: “[...] la necesidad de nombrar la propia identidad para tomar conciencia de la propia diferencia sociocultural” (Fe, 1999: 19). Afirmar que hay un cuerpo-escritura, y que además se concibe desde lo femenino, delinea la individualidad de los personajes; por medio del *corpus* en la escritura es posible entender en particular las circunstancias y opresiones de cada voz narrativa.

De este modo, el sentido del mundo se crea por medio de los hechos por los que pasan los personajes de ambos textos de Clarice Lispector, un sentido mutable, pero que se da a conocer a través de una voz en primera persona; es un yo-que-escibe, un yo-que-se-piensa en la rutina, pero que se va a la reflexión más profunda, un “yo” que rompe un silencio, que, si bien es parte también de su configuración, necesita gritar lo que no ha dicho. Tal como establece Hélène Cixous sobre la escritura de y para mujer: “Voz: desprendimiento y estrepito. ¡Fuego! Ella dispara, se dispara. Rompe. Desde sus cuerpos en los que han sido enterradas, confinadas, y al mismo tiempo se les ha prohibido gozar” (Cixous, 1995: 57). El goce de la escritura es asumir-se en un yo enunciativo que rompe la quietud y se manifiesta en lo poético, tal como los personajes de los textos de Lispector.

Agua viva inicia con la identificación de un “yo” que no es categoría, sino enunciación: “Y si digo ‘yo’ es porque no me atrevo a decir ‘tú’ o ‘nosotros’ o ‘uno.’ Estoy obligada a personalizarme [...]” (Lispector, 2013: 14). En ese primer momento, asumir que está obligada a personalizarse mediante un “yo”, es el reconocimiento de iniciar su individualidad, pero que más adelante podrá transformarse en un “yo” abierto.

De la misma manera, nombrar ese “yo” principia a Lori en un recorrido de apertura a todo lo que sucede en su re-descubrimiento, a pesar de que hay una enunciación también en tercera persona de un narrador extradiegético, hay una aseveración de ubicarse y nombrarse en sí y para sí: “[...] cuando le preguntaran su nombre, no respondiera ‘Lori’, sino que pudiese responder ‘mi nombre es yo’ [...]” (Lispector, 2021: 15). Tanto en *Agua viva*, como en este caso, *Aprendizaje o el libro de los placeres*, ambos personajes muestran una

apropiación de un “yo” que ya existe, pero que tomará las diversas formas y trasmutará cuántas veces quiera, además de que ese “yo”, desde su enunciación, es intermediario para pensar en lo que aparentemente es cotidiano, la percepción de la vida se convierte en el motivo para cuestionar lo que ha sido el mundo hasta ese momento.

Aunque hay un vínculo directo de la ruptura del silencio en la pronunciación de un “yo” que se enuncia, se debe agregar que su expresión se vierte hacia lo artístico, ya que es por medio de la palabra poética que encuentra una salida, es una llamada hacia la apertura de la caja del caos: “Eres tú, Dora, indomable, tú, el cuerpo poético, la verdadera ‘dueña’ del Significante” (Cixous, 1995: 59). El dominio del lenguaje es la apropiación del es mujer que se manifiesta en el sentido, a partir de la terminología de Cixous y Nancy, que le da lo poético, pero que se logra por medio de expresiones que otorgan instantes de aprehensión de la vida a los personajes.

En las primeras páginas de *Agua viva* hay un vínculo del “yo” narrativo con las diferentes formas de expresarse y sentir; la música es el ejemplo de una de estas maneras de captar su realidad, por lo que describe: “Veo que nunca te he dicho cómo escucho música: apoyo levemente la mano en el fonógrafo y la mano vibra y transmite ondas a todo el cuerpo: así oigo la electricidad de la vibración, sustrato último en el dominio de la realidad, y el mundo tiembla en mis manos” (Lispector, 2013: 13). Lori escucha música, pero lo realiza con todo el cuerpo, el silencio está en la vibración que pudiera carecer de sonido, pero que se manifiesta por medio de ondas que siente a través de sus manos, en este caso, la música le transmite todo, y gracias a esto puede conocer el mundo, el origen mismo de lo sonoro y lo silente nace en su palma transformado en el temblor de lo corpóreo.

La voz narrativa del texto *Agua viva* enuncia el arte, pues de manera inmediata, tras describir su manera de escuchar música, agrega: “Entonces entiendo que quiero para mí el sustrato vibrante de la palabra repetida en canto gregoriano. Soy consciente de que todo lo que sé no lo puedo decir, solo puedo pintando o pronunciando sílabas ciegas de sentido. Y si tengo que usar aquí palabras, tienen que tener un sentido casi únicamente corpóreo [...]” (Lispector: 2013, 13-14).

La referencia a los cantos gregorianos hace alusión a la melodía litúrgica sobre textos en latín, pero es necesario además agregar algunos aspectos que los definen. El canto gregoriano está estructurado con ritmo libre articulado e individual para cada canto, es de

autor anónimo y, además, es único; el canto gregoriano tiene su propio modo de escritura, pues se busca que la originalidad enaltezca la belleza de los cánticos. Con las particularidades mencionadas se puede establecer que la voz narrativa, al igual que los cantos gregorianos, busca un “yo” que se plasme en la originalidad ligada a lo divino, pero que a su vez regresa a lo corpóreo; la música en este caso es la forma de expresión desde lo poético, que se convierte en una respuesta para la búsqueda del sentido del mundo. El arte, por lo tanto, es una contestación a todas las interrogantes que la protagonista se plantea para sí.

De igual manera, ya en las líneas de las últimas páginas, el sentido del mundo se vuelve hacia la música, por lo que dice:

Se inicia un sonido al lado, como flauta que siempre parece tocar de lado; se inicia un sonido al lado que atraviesa las ondas musicales sin temblor y se repite tanto que acaba por perforar con su gota incesante la roca. Es un sonido elevadísimo y sin frisos. Un lamento alegre y pausado y agudo como el agudo no-estridente y dulce de una flauta. Es la nota más alta y feliz que una vibración pueda dar. Ningún hombre en la tierra podría oírla sin enloquecer y empezar a sonreír para siempre [...] (Lispector, 2013:106)

El sonido de la flauta travesera anuncia la vibración constante en su experiencia, mediante el sonido crea la melodía de fondo para lo que está aconteciendo, pues gracias a la dualidad crea la sinfonía de la vida en medio de, como ella lo llama, un lamento alegre pausado y agudo. El clímax de su sinfonía lo encuentra en el sonido y las vibraciones que emanan de la flauta, la cual tiene la particularidad de ser un instrumento de viento que se sostiene de modo inclinado, aspecto que lo hace singular, pues no produce el sonido de manera lineal, sino desde otra perspectiva; el aire fluye para producir notas alegres que enmarcan el “júbilo de la vida”, la experiencia de vida que da instantes de éxtasis y plenitud, ya que el arte es la vivencia máxima en la relación del cuerpo-escritura con el mundo.

Si bien Lori, a diferencia de la voz narrativa de *Agua viva*, no es una mujer que se dedique a las expresiones plásticas o de carácter estrictamente artístico, también encuentra formas de enunciarse por medio de lo poético, por ejemplo, transcribe la letra de una canción de Checoslovaquia, de la que asegura:

La copió con la letra más bonita de maestra que tenía y se la dio a Ulises. Se llamaba ‘Voz lejana’ y era así: Baja y lejana/ es la voz que oigo/ ¿De dónde viene/ débil y vaga?/ Aprisioname en las palabras, me cuesta entender/ las cosas por las cuales pregunta/no sé y no sé/ cómo he de responderle/Solo el viento sabe/ Solo el sol sabio

conoce/ pájaros pensativos,/ el amor es bello, me insinúan algo/ y lo demás/ solo el viento lo sabe,/ solo el sol conoce. (Lispector, 2021: 132)

Aunque en la cita afirma que hay una copia de algo ya creado, Lori la hace propia, además de escribirla con su letra, la que viene del movimiento de sus manos con un celoso respeto por la forma de las grafías; la transcripción es una medio de apropiarse de la música y de representarla, tal como los historiadores musicales que han encontrado un arte en perpetuar piezas invaluables mediante la transcripción, pues se convierte en una manera de legitimar y re-interpretar lo ya compuesto en un ejercicio meta-artístico.

Del mismo modo, la letra de la canción habla sobre el entendimiento de la vida, un susurro vital que no sabe entender, pero que quiere aprisionar y cuya respuesta está en la naturaleza misma, tal como una conjunción con la vida, que se funde en este caso en la intangibilidad del amor.

La aproximación con el arte, además, es el reconocimiento de lo poético como respuesta a la búsqueda del sentido del mundo, y hay en la palabra poética un acercamiento a la lucidez; el aprendizaje se vierte en la poética de la experiencia del cuerpo-escritura, tal como lo enuncia la voz narrativa en *Aprendizaje o el libro de los placeres*: “Solo quien ya hubiera estado en estado de gracia podría reconocer lo que ella sentía. No se trataba de una inspiración, era una gracia especial que tantas veces sucedía a los que trabajan con arte” (Lispector, 2021: 147). La luminiscencia de la vida aparece como un estado de gracia, pero que no se encuentra en las ideas o el pensamiento, lo reconoce en el arte que vuelve al cuerpo, pues líneas más adelante menciona: “Y había una bienaventuranza física que a nada se podía comparar. El cuerpo se transformaba en un don. Y ella sentía que era un don porque estaba probando, de una fuente directa, la dádiva indudable de existir materialmente” (Lispector, 2021: 147). El estado de gracia se logra mediante la palabra poética, que regresa al cuerpo, para transformarlo en virtud; hay un fluir de vida que surge del cuerpo-escritura, pues existe por medio del cuerpo que apela a cada uno de los sentidos, y eso justamente le permite ser.

El acercamiento de las protagonistas con la música es una de las formas sensoriales con las que su cuerpo-escritura se expresa y comunica sensitivamente por lo que están pasando en los diversos momentos de la diégesis. El sentido del mundo desde lo poético se puede definir en un primer instante como un acto de apreciación, sin embargo, serán la

escritura y también la pintura dos elementos simbólicos en los que el arte se manifiesta, pero en un primer momento, por medio de la voz y del silencio, como se revisa a continuación.

2.1.1 Voz y silencio: la re-creación poética del cuerpo-escritura

La voz narrativa del texto de *Agua viva*, desde un inicio, establece que se dedica a las artes, en un primer momento a la pintura, pero posteriormente reconoce que en la escritura ha encontrado una forma más de expresión.

Su cercanía con las artes es la representación de querer percibir, de un modo diferente, al mundo; sin embargo, esta percepción se da en un continuo presente que se realiza mediante la unión de palabras en el tiempo: el *instante-ya*. El *instante-ya* es una expresión que reúne el tiempo del presente, pero también un término que describe el hecho de asir el lenguaje, ya que puede tomar la palabra con la mano, con el cuerpo entero, puede sentirla y dar cuenta de la vitalidad, así como afirma: “¿Mi tema es el instante? Mi tema de vida [...] solo me comprometo con la vida que nace con el tiempo y que crece con él; solo en el tiempo hay un espacio para mí” (Lispector, 2013: 12). La voz narrativa acepta que toma ese *instante-ya* como una continua vivacidad del presente que se funde con el vértigo de un indecible ahora, es, en palabras de Lispector, un simplemente ya.

La narradora define el *instante-ya* como parte de la escritura y lo diferencia de la pintura por el uso de la palabra, por lo que dice: “Y si tengo que usar aquí palabras, deben tener un sentido casi únicamente corpóreo [...] Para decirte mi sustrato hago una frase de palabras hechas solo de los instantes-ya” (Lispector, 2013: 14). Las palabras están más allá del pensamiento y su sentido es solamente en lo corpóreo, pues Lispector las fuerza y retuerce hasta sus límites para lograr ese continuo de *instantes-ya*.

De este modo, la re-figuración de lo inmediato es una creación poética de una realidad dada, en la cual también está implícito el silencio, por ejemplo, la voz narrativa apela al lector en el siguiente fragmento: “[...] lee lo siguiente: «con el transcurrir de los siglos perdí el secreto de Egipto, cuando me movía en longitud, latitud y altitud por la acción energética de los electrones, protones, neutrones, en la fascinación que es la palabra y su sombra»” (Lispector, 2013: 14). La narradora regresa históricamente a una de las civilizaciones más antiguas, de las primeras en expresar el habla en grafía, gracias a Egipto se realizó una escritura que dejaba rastro de imágenes alusivas al significado, no a la fonética, por lo que

alude a imágenes de la vida. En el ejemplo de Egipto parece que converge la energía misma de la creación, no como un sistema de fonemas que se mezclan entre sí, sino de ilustraciones que traen consigo la percepción acerca del mundo, es en esa unión donde convergen la palabra y su sombra, metáfora de la voz y el silencio.

Para la protagonista, el sentido del mundo es mediante la creación, pues tal como establece Cixous la escritura no puede entenderse sin el cuerpo, ya que: “Voz y escritura se trenzan, se traman y se intercambian, continuidad de la escritura/ritmo de la voz, se cortan el aliento, hacen jadear el texto o lo componen mediante suspensos, silencios, lo afonizan o lo destrozan a gritos” (Cixous, 1995:45). La teórica francesa describe la posibilidad de entender a la escritura en lo corpóreo, en el grito y el aliento, pero también concibiéndola como un proceso continuo en el que se conjuntan las voces y el silencio.

La escritura se encarama a lo corpóreo para transformarse, ya que la palabra es recreación; tal como en *Agua viva*, que el cuerpo-escritura es algo más abierto que la realidad dada y establecida, por lo que la narradora dice: “No quiero tener la terrible limitación de quien vive solo de lo que puede tener un sentido. Yo no: lo que quiero es una verdad inventada” (Lispector, 2013: 25). La voz narrativa desea encontrar un sentido del mundo ilimitado, lejos de estructuras y condicionantes, pero también es importante mencionar que quiere una verdad inventada, algo que nazca de lo ya existente, y que, además, apele a la recreación, que sea una posibilidad, una de tantas verdades que pueden existir gracias al acto creativo de la escritura y a sus fabulaciones.

De este modo, la escritura no solamente es una manera de expresión de la realidad, tal como en la pintura que puede modificar colores y texturas, sino que quiere crear con las mismas palabras que conoce, por lo que define a la escritura como una palabra-cebo:

Entonces escribir es la manera de quien usa la palabra como un cebo, la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra—la entrelínea—muerde el cebo, algo se ha escrito. Cuando se ha pescado la entrelínea, se puede con alivio tirar la palabra. Pero ahí termina la analogía: la no-palabra, al morder el cebo, lo ha incorporado. (Lispector, 2013: 25)

La comparación de la palabra con un cebo es una manera de explicar cómo ésta transmuta y se re-crea; escribir es una carnada del lenguaje mismo, capta la palabra y la no-palabra, pero también la apropia o la deshecha, dicho de otro modo, la palabra y la no-palabra se enganchan para la creación de una posible verdad.

Si bien la creación poética es una posibilidad de sentir el mundo por medio del cuerpo-escritura, esa voz poética permite que la narradora experimente un estado de gracia, algo que la acerca a un *it*, ese *instante-ya*, el éxtasis que puede alcanzar en lo personal y aquello que está más allá del pensamiento, por lo que describe: “La trascendencia dentro de mí es el «it» vivo y blando y tiene el pensamiento que una ostra tiene” (Lispector, 2013: 35). Comparar su trascendencia con la figura de una ostra se relaciona con la analogía de la palabra-cebo, ya que hay una significación que se vincula con el cuerpo y que se conjunta entre lo dicho y lo no dicho para vestirse en el acto creativo de la escritura, pero desde la sensibilidad. En este caso, la ostra tiene un cerebro más pequeño que sus ojos, y un corazón pequeño, pero con tres cámaras que le permite dotar de sangre a su organismo; así la ostra es más vivencia que razón, de igual manera, el cuerpo-escritura logra esa trascendencia del signo arbitrario, es más vida que designación.

Líneas más adelante, la narradora añade en torno a la figura de la ostra: “Yo solía escurrir limón sobre una ostra viva y veía con horror y fascinación cómo se retorecía. Y estaba comiéndome el *it* vivo. El *it* vivo es el Dios” (Lispector, 2013: 35). Utilizar la metáfora de la ostra agrega otras cualidades que se relacionan con el acto creativo; por un lado, es un molusco que cuenta con ambos géneros o, dicho de otro modo, es considerado hermafrodita, y es en esa ambivalencia en que se sorprende por lo viva que es, pero, por otro lado, también en la ostra reside su destrucción; la ostra es el cuerpo paradójico, el *it* mismo.

Cixous, como ya se mencionó en apartados anteriores, establece que la escritura-mujer es bisexual, un acto que posee lo femenino y lo masculino, que tiende a la creatividad flexible, semejanza que describe a la esencia de la ostra.

El acto creativo forma parte también de la naturaleza de la ostra y sirve como metáfora de la performatividad del cuerpo-escritura, ya que las perlas que estos organismos producen provienen del nácar que provoca el molusco cuando se le causa una herida; es decir, si es invadida por granos de arena o por diminutos parásitos, la ostra se defiende creando la madreperla o capas de nácar que la protegen de la agresión, de este modo, nace y va creciendo la gema. La fuerza creadora de la ostra va más allá del pensamiento o de su diminuto cerebro, más bien crea a partir de la herida y transforma, tal como quiere hacer la voz narrativa con la re-configuración del lenguaje. El proceso del re-descubrimiento del mundo lleva consigo

placer y displacer para aceptar una re-configuración de lo ya establecido, y es a partir de ese transcurrir que el lenguaje poético se convertirá en esa perla que resulta de la creación.

El acto de la creación poética llega a su punto medular con la aparición del *it*. El *it* vivo es el estado de gracia de la escritura, conformado por más experiencia que razón, y que al igual que la ostra puede solo sentir el limón y contraerse, pero no necesariamente racionalizarlo, sino más bien vivenciarlo. El *it* es ese momento de vivencia neutra que no tiene categorías, sino que simplemente es, pero es relevante considerar que al final de la cita dice que ese *it* es el Dios, es el todo y la nada.

La voz y el silencio crean un asunto poético que se une en su estado de gracia, ahí donde está todo, en cercanía con el Dios, tal como afirma Alejandra Pizarnik en su poema *Palabras*: “Por amor al silencio se dicen miserables palabras. Un decir forzoso, forzado, un decir sin salida posible, por amor al silencio, por amor al lenguaje de los cuerpos. Yo hablaba. En mí el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio. Es mi manera de expresar mi fatiga inexpresable” (Pizarnik, 2022). La voz y el silencio son rasgos del cuerpo-escritura que se manifiestan a lo largo de las diégesis de las obras de Lispector, pues también como lo afirma Cixous: “Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra. (Cixous, 1995: 61). El silencio, en la escritura, importa más que la grafía, pues la quietud y el mutismo son el clímax del decir poético, como se verá ejemplificado en la escritura y la pintura.

2.1.2 El sentido del mundo en la pintura y la escritura como expresiones poéticas

El sentido del mundo que construyen los personajes de *Aprendizaje o el libro de los placeres* y *Agua viva*, va de la mano con la enunciación y apreciación poética, además también de utilizar otras expresiones como la música, tal como se ejemplificó en el apartado anterior.

Sin embargo, la poética de la experiencia en los personajes femeninos de cada uno de los textos no se da de manera lineal, sino en un vaivén de experimentación, pues en el cúmulo de interrogantes acerca de su vida se establece una exploración constante o, en otras palabras, los personajes femeninos de los textos de *Aprendizaje o el libro de los placeres* y de *Agua viva* buscan su sentido del mundo en el arte mismo.

María Zambrano habla de la necesidad del ser humano de ir más allá de sí mismo para encontrar su verdad, e incluso aspirar a lo divino, por lo que establece que la única manera de lograrlo es por medio del arte, pues el poeta retorna a lo primigenio para acceder a una

verdad que se anuncia como revelación, ya que el artista está “atrapado en lo inmediato, en el presente, regala su presencia y dona su figura” (Zambrano, 2006: 17). El poeta, entonces, re-presenta lo inmediato, fija instantáneas que forman parte de un momento y de un tiempo presente.

El lenguaje poético es para Zambrano lo que es para Cixous: la escritura, un grito que rompe, que estalla y que permite la expresión de la mujer desde la poeticidad; para ambas filósofas y también para Lispector desde la literatura, la expresión poética produce una verdad que se devela en un presente y se conforma de una serie de instantes que alumbran por un momento la búsqueda para llegar al es.

La necesidad de la poeta de transgredir el lenguaje o de buscar la verdad en la poesía es lo que Zambrano nombra razón poética; para la voz narrativa de *Agua viva* y para Lori en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, la razón poética se fija en su cuerpo-escritura, pues el sentido poético no podrá sino volver al mismo cuerpo, tal como lo afirma la filósofa española: “En el principio era el logos. Sí, pero... el logos se hizo carne y habitó entre nosotros, lleno de gracia y de verdad” (Zambrano, 2006: 25).

La afirmación de que lo poético regresa a la carne misma se evidencia en los dos textos de Clarice Lispector, pues la experiencia también se forja por medio del deseo en el ejercicio del placer y del dolor, como se mencionó con anterioridad. Esta pericia de lo poético se expresa por medio de las manifestaciones artísticas que hay en las protagonistas, la pintura en una, la escritura en otra, ya que son una búsqueda de esa verdad develada, y así mismo, ese logos haciéndose carne.

La voz narrativa de *Agua viva* asume que su forma de expresarse es, en un primer momento, por medio de la pintura, por lo que desde el inicio se asume, en palabras de Zambrano o de Cixous, una poeta que puede romper el silencio y captar los instantes, pues afirma: “Hoy he acabado el lienzo del que te hablé; líneas redondas que se entrecruzan con trazos finos y negros [...]” (Lispector, 2013: 13). La narradora se apropia de la expresividad desde el arte, y en el presente plasma las líneas que componen su quehacer artístico; más adelante afirma que ya no pintará, pues la palabra aparece como una nueva dimensión, por lo que comienza a hacer comparaciones o bien a encontrar semejanzas entre la pintura y la escritura, por ello afirma: “Esto que te he escrito es un dibujo electrónico y no tiene ni pasado ni futuro: es simplemente ya” (Lispector, 2013: 14). La escritura se convierte en una re-

presentación de la pintura, pero vuelve a hablar desde un arte que está situado en el presente, que es.

Héctor Hernández Ruiz, en su libro de apuntes titulado *El arte de la pintura, medio de comunicación*, establece que el pintor no ve el mundo con los ojos prácticos de la generalidad, sino que, apartándose de la realidad, considera, además, las formas en que se manifiestan los fenómenos visibles: colores, líneas, matices, transiciones de luz, elementos autónomos, objetos propios del mundo externo, las montañas, las praderas, los árboles, el agua, el cielo, son para él fenómenos luminosos y cromáticos, en este caso el pintor re-elabora una realidad por medio del ojo.

Bajo esta perspectiva, la “yo” narrativa de *Agua viva* encuentra en la pintura una forma de plasmar la realidad con una manifestación que ha estado presente desde los primeros años de la humanidad; en la pintura descubre una forma de observar la realidad, para posteriormente verterla en formas, líneas o paleta de colores, pues en la pintura re-crea, ya que, asevera: “Al escribir no puedo fabricar como en la pintura, cuando fabrico artesanalmente un color. Pero estoy intentando escribirte con todo el cuerpo, enviarte una flecha que se hinque en el punto tierno y neurálgico de la palabra” (Lispector, 2013: 14). Esa fabricación es la creación de colores que puede nacer de otros, o bien de las mezclas entre las distintas tinturas que se pueden convertir en un lienzo; sin embargo, en la escritura se retorna al cuerpo, pues es en la palabra donde está la vena vibrante del sentir poético, ya que el poeta es habitante del mundo, vive entre las cosas y circunstancias, entre el cambio y la muerte; por añadidura, el poeta vive en el sueño, es decir, transporta y comunica, hace legible aquello inaccesible que se encuentra por encima de toda razón.

La escritura y la pintura son parte de la búsqueda del sentido que se vive en lo corpóreo, ambas actividades se dan de manera particular, mediante una experiencia propia; por ejemplo, dice: “Quiero escribirte como quien aprende. Fotografo cada instante. Profundizo en las palabras como si pintase, más que un objeto, su sombra” (Lispector, 2013: 17). La voz narrativa es una poeta que no solamente plasma instantes que van más allá de la imitación de la realidad, sino que busca lo ínfimo, en este caso la sombra es la reflectividad del mismo cuerpo-escritura, pues éste vuelve a sí mismo en su paradoja, desde la luz y la tiniebla, entre lo que es y no puede ser.

La pintura le da la posibilidad de re-presentar lo que observa en su entorno, y es con el ojo que, de manera inmediata, percibe cada aspecto de su contexto; sin embargo, la palabra es su cuarta dimensión, y la que se une a sus sentidos. Sentir el mundo será un acto performativo que se palpa con ese cuerpo-escritura y se grita mediante la palabra poética.

En *Aprendizaje o el libro de los placeres*, Lori aprende que en la escritura hay una forma de salvación, ya que se convierte en un arma que le permite enunciar lo que siente, sobre todo en noches en las que está en vela y su mente comienza a atacarla con múltiples pensamientos; en una de esas madrugadas escribe una extensa carta a Ulises, hecha con lenguaje poético, que describe los cuestionamientos que Lori tiene respecto de la vida y la muerte, por ejemplo, las líneas que siguen:

Si no hay coraje, que no entre. Que se espere el resto de la oscuridad delante del silencio, solamente los pies mojados por la espuma de algo que se expande desde nosotros. Que se espere. Un insoluble por el otro. Uno a lado del otro, dos cosas que no se ven en la oscuridad. Que se espere. No el fin del silencio, sino el auxilio bendito de un tercer elemento, la luz de la aurora. (Lispector, 2021: 44)

El fragmento anterior es la evidencia de la utilización de la palabra poética en la escritura, una forma de expresión que describe ese paso del silencio, de la oscuridad y la quietud a una luminiscencia, como ese trayecto de la noche que terminará en el esplendor del amanecer. El uso de figuras retóricas está presente en la anáfora de “Que se espere”, que hace alusión a Ulises, por un lado, a una manera de afirmar que ella debe estar lista para ser en sí misma y aprender desde sí el placer y el amor; por otro lado, también se puede aludir a la inversión de los personajes de la Odisea; de manera contraria, Ulises tendrá que esperar a Lori, ella no es pasiva, emprende el viaje de su re-descubrimiento del mundo, aquí ella no es Penélope. Del mismo modo, existe la aliteración con la constante repetición del sonido “s” o “ts” que asemeja el murmullo de la noche en la que lo escribe. Finalmente, en la pieza poética hay un sentido de comunión con “Otro” por medio del mar, que coloca al lenguaje en un reconocimiento de un “yo” desde el “Otro”.

Líneas más adelante, a propósito de lo redactado por Lori, la voz narrativa enuncia: “Escribir la alivió. Estaba ojerosa por la noche no dormida, cansada [...] Porque, si no había expresado el inexpressable silencio, había hablado como un mono que gruñe y hace gestos inoportunos, transmitiendo no se sabe qué. Lori era ¿Qué? Pero era” (Lispector, 2021: 45). El ejercicio de escritura que realiza la protagonista es una cura o salvación que da respuesta

a las preguntas que tiene, además de ser la expresión que se gesta a partir de la enunciación poética; la creación mediante el uso poético del lenguaje permite desafanarse del silencio, en términos de Cixous, desde su animalidad y víscera es, que, aunque no se puede categorizar ni definir, logra ser, pues en ese momento de escritura, tal como lo describe la cita, Lori *sucedía*.

La primera nota que Lori redacta a Ulises versa así: “Existe un ser que vive dentro de mí como si fuese su casa y es. Se trata de un caballo negro y lustroso que, a pesar de ser enteramente salvaje, pues nunca vivió antes en nadie ni jamás le pusieron riendas ni montura, a pesar de ser enteramente salvaje tiene eso mismo una dulzura natural de quien no tiene miedo [...]” (Lispector, 2021: 31-32). En esta nota inicial habla sobre la animalidad que la habita, en la que usa la figura del caballo para hablar de la fuerza y al mismo tiempo vulnerabilidad que existe consigo.

El fragmento citado tiene la particularidad de que Clarice Lispector ya lo había enunciado, pues aparece previamente en 1968 con el nombre de “Como tratar lo que se tiene”, y es publicado años más tarde en el libro *Revelación de un mundo*. El volumen contiene un conjunto de crónicas que la autora brasileña había escrito para el *Jornal do Brasil* entre los años 1967 y 1973. Después la editorial sacó un segundo volumen de crónicas, esta vez seleccionadas bajo un criterio diferente al que llamó *Descubrimientos*.

El caballo como símbolo comparte con el toro los atributos de fuerza y de virilidad. En algunos relatos míticos se le asocia al mundo de ultratumba o del más allá. El caballo también es el que transporta a portadores de vida o de muerte, o bien es el vehículo que conduce al rey. Sin embargo, Lispector en su cuento: “Seco estudio de caballos” describe, por medio de varios fragmentos, al caballo y lo define de la siguiente manera:

¿Qué es el caballo? Es la libertad tan indomable que se torna inútil aprisionarlo para que sirva al hombre: se deja domesticar, pero con unos simples movimientos de sacudida rebelde de cabeza —agitando las crines como una cabellera suelta— demuestra que su íntima naturaleza es siempre bravia y límpida y libre. (Lispector, 2011: 9)

Es decir, para Lispector el caballo es un símbolo de libertad, fortaleza, y bravura que puede domesticarse, pero que hasta en su pelaje representa fuerza. De igual manera, en *Aprendizaje o el libro de los placeres* en el que la referencia al caballo negro es la bestia que habita en el

cuerpo para volverse un todo, un cuerpo que manifiesta firmeza, dinamismo, pero al mismo tiempo misterio” (Lispector, 2011: 11).

De manera similar, en *Agua viva* aparece el caballo blanco como una fuerza que acompaña a la narradora, por lo que afirma:

He visto caballos sueltos en el pastizal donde de noche el caballo blanco—el rey de la naturaleza—lanza al alto aire su largo relincho de gloria. He tenido perfectas relaciones con ellos. Me recuerdo a mí misma en pie con la misma altivez del caballo y pasando mi mano por su pelo. Por sus crines agrestes. Yo me sentía así: la mujer y el caballo. (Lispector, 2013: 59)

En la cita anterior se ejemplifica la relación del caballo con la mujer; el equino es sinónimo de fortaleza, sabiduría y grandeza, imagen que la voz narrativa proyecta y que al mismo tiempo es metáfora de la fuerza del poeta que se vuelca en las entrañas de su experiencia con el mundo, que busca un hogar en un cuerpo que se escribe, y que, tal como los capítulos de *Aprendizaje o el libro de los placeres*, es la mujer en medio de un descubrimiento o una develación por medio de la utilización de la poética corpórea. Asimismo, Lispector define al caballo blanco como un ser supremo, por lo que, en “Seco estudio de caballos”, menciona: “En la hacienda el caballo blanco —rey de la naturaleza— lanzaba hacia lo alto de la suavidad del aire su largo relincho de esplendo” (Lispector, 2011:11).

Si bien la escritura es una forma de expresión o de manifestación artística en cada una de las obras de Lispector, hacia el final de *Aprendizaje o el libro de los placeres*, la pintura es una expresión artística que la voz narrativa asemeja con el nuevo sentido que Lori le da al mundo, en un presente es una artista innovadora de la realidad, pues dice: “Como si ella fuese un pintor que acabara de salir de salir de una etapa abstracta, ahora, sin ser figurativa, había entrado en un realismo nuevo. En ese realismo cada cosa del mercado tenía una importancia en sí misma, ligada a un conjunto [...] pasó a interesarse por objetos y formas como si lo que existiese formara parte de una exposición de pintura y escultura” (Lispector, 2021: 138-139). A pesar de que se considera que el arte abstracto es un modo de representación no figurativo y que propone una manera diferente de mirar la realidad, Lori ya no es, metafóricamente, ese pintor, sino más bien crea un mundo desde sí, en el que cada aspecto cotidiano cobra una fuerza mayor, pues los objetos ya no los mira desde lo común, sino con una potencialidad artística.

Lori se transforma en la artífice de la vida, crea desde lo ya existente y lo manipula desde la propia naturaleza de este, por ejemplo, dice: “[...] el objeto que quizá fuese de bronce casi le ardía en las manos de tanto gusto que le daba trabajar con él [...] Estaba tratando de salir del dolor, como si se tratara de salir de otra realidad que había durado su vida hasta entonces” (Lispector, 2021: 139). El arte puede transformar lo que Lori percibe del mundo, ya que cambia lo que hasta ese momento concebía como mundo, la vida es la galería de piezas artísticas que puede maniobrar y re-crear.

Asimismo, el arte es la posibilidad de que el cuerpo-escritura pueda tocar al mundo, pues no solo es el logos significando, sino en este caso, la pintura y la escultura apelan a otros sentidos en el proceso creativo, sobre todo a la labranza que se forja con las manos, pues el arte también toca al mundo, así como el agua palpa la creación del universo, tal como se tratará en el siguiente apartado.

2.1.3 El agua: un sentido del mundo

Como ya se mencionó en los apartados anteriores, el sentido del mundo, de acuerdo con Jean-Luc Nancy, se origina a partir de lo sensible, además puede representarse en lo poético como la pintura y, por supuesto, la escritura, la cual se concibe como un sistema de creación. En *Aprendizaje o el libro de los placeres* y en *Agua viva* el sentido del mundo se genera a partir de la experiencia y, en ambos textos, el agua es un elemento fundamental que se conjuga con los personajes.

El agua figura como metáfora, símbolo y personificación que la literatura ha utilizado, a lo largo de los años en múltiples historias; el elemento ha aparecido representado en innumerables diégesis con diferentes acepciones, desde la vitalidad hasta lo estancado. Por ejemplo, Jean Chevalier (1989) describe a la sustancia a partir de tres consideraciones: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración, del mismo modo, establece que se vincula con la sabiduría, la maternidad, los fluidos corporales y se considera uno de los elementos propios de la naturaleza, junto con la tierra, el fuego y el aire. De esta manera, se puede afirmar que la connotación del agua está llena de múltiples significados que indican el principio vital que lleva implícito.

Si bien se puede entender los simbolismos como elemento fundamental en la narrativa de la autora brasileña, ya que es un eslabón que comunica a sus obras entre sí, conviene retomar la conceptualización de Lotman, acerca de este término modo, el teórico afirma:

[...] el símbolo se realiza en su esencia invariante. En este aspecto podemos observar su repetición [...] Por otra parte, el símbolo se correlaciona activamente con el contexto cultural, se transforma bajo su influencia y, a su vez, lo transforma. Su esencia invariante se realiza en las variantes. Precisamente en esos cambios a que es sometido el sentido ‘eterno’ del símbolo en un contexto cultural dado, es en lo que ese contexto pone de manifiesto de la manera más viva su mutabilidad. (2003: 91-92).

El símbolo en los textos de Lispector es, así como el sujeto, algo abierto, mutante, pero que se vale de la repetición para entenderse. Asimismo, el agua, la naturaleza, la animalidad son elementos se encuentran en *Agua viva y Aprendizaje o el libro de los placeres*, pero que también existen en otros textos de la autora, es por esta razón por la que más allá de entender los símbolos como una cuestión universal, en Lispector son parte del mundo narrativo que construye. El símbolo literario, entonces, implica considerar que hay textos en los que se resignifica como fuente de vida, es decir, el agua también se puede pensar como una sustancia mortífera. Sin embargo, es innegable que la escritora brasileña compone una narrativa simbólica, así como se reitera en el cuento *Lazos de familia*, en el que la protagonista Catarina está en un momento incómodo ante su madre, Severina, que la confronta con el ejemplo de ser una madre tradicional, así que, a partir de sus cuestionamientos sobre el comportamiento de su hijo frente a su padre y su abuela, a lo que explica:

Catarina se volvió rápida. Era la primera vez que le decía “mamá” en ese tono y sin pedirle nada. Había sido más que una constatación: ¡mamá! La mujer siguió sacudiendo la toalla con violencia y se preguntó a quién podría contarle lo que acababa de suceder, pero no logró pensar en nadie que entendiera algo que ella no podría explicar. Desarrugó la toalla con vigor antes de tenderla para que se secara. Tal vez podría contarle cambiándole la forma. Contaría que su hijo había dicho: mamá, quién es Dios. No, tal vez: mamá, niño quiere Dios. Tal vez. Sólo en símbolos cabría la verdad, sólo en símbolos la recibirían. (Lispector, 2021: 162-163)

La experiencia de la protagonista de *Lazos de familia* explica cómo aquello que parece impensable e indecible será concebido por los símbolos, tal como si estos fueran un modo de explicar una verdad que parece una abstracción.

Las diferentes perspectivas sobre el símbolo del agua son ejemplo de lo que Nancy propone como *excritura*. La *excritura* inscribe en el texto una huella fuera de sus márgenes, un sentido-sentir que escapa a toda significación e interpretación convencional de su palabra. La *excritura* nos ha hecho sentir su propia escritura puesta y expuesta desde su extensión no significable:

Escribir, y leer, es estar expuesto, exponerse a ese no-haber (a ese no-saber), y de ese modo a la excripción. Lo excrito está excrito desde la primera palabra, no como un indecible, o como un ininscriptible, sino al contrario como esta apertura en sí de la escritura a ella misma, a su propia inscripción en tanto que la infinita descarga del sentido en todos los sentidos que se le pueden dar a la expresión. (Nancy, 2002: 45)

Con base en lo anterior, se puede establecer que la re-presentación del agua en *Aprendizaje o el libro de los placeres* y *Agua viva* se desprende de las connotaciones universales, o bien puede ser y no ser al mismo tiempo, tal como se establecía del sentido; del mismo modo, el agua es una metáfora excrita que los personajes re-figuran y en la que incluso se aventuran en la experiencia de vivirla y fundirse con ella.

En el texto de *Agua viva*, la palabra agua tiene gran relevancia por estar dentro del título; en un primer momento hace referencia a una sustancia que está en estado de esplendor al agregarle el adjetivo “viva”; no es una sustancia asentada o en estado de descomposición, sino todo lo contrario, algo que fluye y que existe. Decir únicamente “agua” no es suficiente para darle nombre al texto, sino que se agrega el adjetivo “viva” para hacer hincapié en que la sustancia vibra y palpita.

La personificación que da título al texto de Lispector, puede ser también una analogía del sujeto mismo, conformado por agua en su interior, que por milenios ha habitado el planeta y que se ha formado gracias a dicho líquido, como la formación de cañones completos gracias a la erosión o, incluso, la forma en la que están constituidos los continentes, estalactitas y estalagmitas; solo el ser humano comparte el podio con el agua en esta faceta transformadora.

En *Agua viva* se hace referencia al nacimiento de la vida con la descripción de cómo pare una gata; en este caso, el animal surge de la placenta, que contiene el líquido que le da protección, que lo envuelve, y de la cual nace lo primigenio, por lo que afirma: “Nacer... He

ayudado alguna vez a parir a una gata. Sale el gato envuelto en una bolsa de agua y completamente encogido dentro. La madre lame tantas veces la bolsa de agua que ésta al final se rompe y el gato queda casi libre, preso solo por el cordón umbilical” (Lispector, 2013: 40). La cita ejemplifica el proceso de dar vida, en el que el agua está presente como un líquido necesario, pues la placenta envuelve el paso del vientre materno hacia el exterior, por lo que la bolsa de agua es una fuente de vida; posteriormente, la madre lame a su hijo, aquí, la saliva se convierte en el líquido que le da calor, protección y bienvenida al mundo, el estado primigenio representado en lo animal.

Si bien la descripción del nacimiento del gato evidencia la metáfora del agua con la vida, desde el inicio de *Agua viva* la voz narrativa hace referencia a la placenta y afirma: “Sigo con la capacidad de razonar –he estudiado matemáticas, que son la locura de la razón– pero ahora quiero el plasma, quiero alimentarme directamente de la placenta” (Lispector, 2013: 11). La placenta es el agua que origina la vida, es por eso que quiere nutrirse de ésta, ha estudiado el mundo desde la lógica, ahora quiere regresar a la esencia del sentir.

La vida completa es agua y en ella hay múltiples formas de experimentarla, por medio de las emociones, por ejemplo; después de enunciar que el nacimiento se gesta desde el agua, agrega líneas más adelante: “Antes de la aparición del espejo las personas no conocían su propio rostro más que reflejado en las aguas de un lago” (Lispector, 2013: 42). El agua aquí también se manifiesta en una de las concepciones tradicionales, en la que el ser humano se refleja, valga mencionar el ejemplo del mito de Narciso, que se mira y se enamora de sí gracias al espejismo del agua.

Si bien las citas mencionadas aluden al agua, ya sea como fuente de vida o como la proyección de la imagen del ser humano, la excritura del elemento se debe relacionar con otro texto de Clarice Lispector, titulado “Las aguas del mundo.”

“Las aguas del mundo” es un cuento que está inscrito en el compendio de narrativas que lleva por nombre *Felicidad clandestina*, libro que se publica inicialmente en 1971, pero que reúne relatos escritos durante diferentes momentos de la vida de la escritora brasileña, algunos de los temas que reflexiona en las diégesis son lo íntimo, la infancia, la familia o la soledad, tópicos recurrentes en su poética.

La anécdota del relato de “Las aguas del mundo” es la presencia de una mujer frente al mar, en un primer momento sola, después con la aparición de un perro; la mujer contempla

la marea, posteriormente se adentra a él en comunión. A pesar de que la narración es corta, cada uno de los momentos que lo estructuran es la alegoría de un encuentro, incluso erótico, con el agua.

Cabe mencionar que este relato se encuentra igual en uno de los apartados de *Aprendizaje o el libro de los placeres*; una vez más Lispector realiza un juego intertextual en sus escritos, donde solo cambia el pronombre para hacer distinta la focalización narrativa; en el caso del cuento desde una voz en tercera persona que no habla de ningún nombre de personaje en específico, mientras que en la novela lo hace aludiendo al nombre de Lori.

El encuentro se da al amanecer, a las seis de la mañana, inicia con la contemplación, pues afirma:

Ahí estaba el mar, la más ininteligible de las existencias no humanas. Y allí estaba la mujer, de pie, el más ininteligible de los seres vivos [...] Ella y el mar. Solo podría haber un encuentro de sus misterios si uno se entregara al otro: la entrega de dos mundos desconocidos hecha con la confianza con la que se entregarían dos comprensiones. Lori miraba el mar, era lo que podía hacer. (Lispector, 2021: 87)

En el cuento de “Las aguas del mundo” no se hace referencia directamente a Lori, pero el desarrollo de la diégesis es casi idéntico, salvo por algunas variaciones, ya que comienza así:

Ahí está él, el mar, la más ininteligible de las existencias no humanas. Y aquí está la mujer, de pie en la playa, el más ininteligible de los seres vivos. Como ser humano, un día se hizo una pregunta sobre sí mismo y se convirtió en el más ininteligibles de los seres vivos. Ella y el mar. Solo podrían confluír sus misterios si uno se entregara al otro: la entrega de dos mundos incognoscibles operada con la confianza con la que se entregarían dos comprensiones. Ella mira el mar, es lo que puede hacer. (Lispector, 2021: 306)

A pesar de que las palabras pueden variar entre un texto y otro, debido a su año de publicación, 1971, previo a *Aprendizaje o el libro de los placeres* que fue publicado en 1973, “Las aguas del mundo” se convierte en el antecedente de este. Así como lo dice su título, es la totalidad de las aguas, donde lo femenino y lo masculino convergen para convertirse en ese momento en un solo cuerpo, ambos son indescifrables, pero en su encuentro tendrán un sentido.

Desde el comienzo se establece la comunión entre lo femenino y lo masculino, en este caso, representado por el mar mediante el pronombre “él”. El mar le produce sensaciones diversas, incluso emociones relativas a su movimiento: calma, furia, paz o reclamo.

El primer momento contemplativo es el enfrentamiento de dos mundos, Lori observa al mar como un elemento inconmensurable, por eso tiene miedo, pues adentrarse a “las aguas del mundo” implica desnudarse, ser vulnerable y aceptar al mar en su cuerpo.

En el instante en que irrumpe en el mar, la sensación de frialdad le cala, “Va entrando. El agua saladísima está tan fría que la eriza y ataca sus piernas como un ritual” (Lispector, 2021: 88). Al entrar en el mar, comienza una especie de ritual erótico que la hace fusionarse y ser con el mar, una entrega que, como se mencionaba con anterioridad, no puede ser sino desde la confianza y la comprensión de Lori con el mar.

El mar también se conjuga con Lori, pues le da cabida en sus aguas; el ritual de erotismo se va construyendo conforme los elementos de ambos se unen o se vinculan, una vez que entra al mar, describe: “La mujer es ahora una, compacta y liviana y aguda y se abre camino en la frialdad que, líquida, se opone a ella, y, sin embargo, la deja entrar, como en el amor en que la oposición puede ser un solicitado secreto” (Lispector, 2021: 88). Existe un antes y un después de entrar en el mar; Lori se adentra a la fluidez de la vida misma, hay una resistencia momentánea que se resuelve de manera rápida, pues la complicidad inicia desde el instante en que ella y el mar interactúan entre sí.

El encuentro continúa con el relato de los elementos que convergen, pues se enuncia: “El camino lento aumenta su coraje secreto –¡y de pronto se deja cubrir por la primera ola! La sal, el yodo: todos los líquidos la dejan por unos instantes ciega, toda empapada– aterrada de pie, fertilizada” (Lispector, 2021: 88). Los elementos del mar quedan impregnados en ella, el agua la ha bautizado mediante el acto primigenio de comunión con el elemento histórico que apela a cada uno de los sentidos, pues menciona, por ejemplo: “[...] con el cuenco de las manos lleno de agua, la bebe a grandes tragos, buenos para la salud del cuerpo” (Lispector, 2021: 89). Lori, además de sentir con el cuerpo el mar, también lo absorbe por medio de la boca, por medio de la aceptación de recibirlo en todas sus formas, como dos amantes que se unen a través del líquido blanquecino que es la semilla de vida.

Cada pasaje del acto no es más que sensación, líneas más adelante dice: “La mujer no recibe transmisiones ni transmite. No necesita comunicación” (Lispector, 2021: 89). De este modo, la unión de Lori con el mar no necesita significarse, más bien lo siente y lo vive, es por eso por lo que afirma que no necesita comunicación, pues el intercambio que existen entre ellos se da mediante la correspondencia sensual.

El ritual erótico que describe es ambivalente, ya que no es solamente el mar poseyendo a la mujer, sino es también Lori aprehendiendo al mar. La mujer acaricia el flujo de agua que captura entre sus propias partículas y también a sus diversas representaciones: sus emociones y las del mar se conectan, incluso, sin la necesidad de la significación, pues aquí el cuerpo-escritura tocará los límites del encuentro de Lori con el océano. Los elementos del mar traen consigo la ceguera que por un momento le hace sentir en un estado de placer que la penetra.

En relación con lo anterior, en *Agua viva* hay una alusión al mar que está en conjunción con el nacimiento figurativo de la voz narrativa, primero menciona: “Entonces las profundidades de la existencia se manifiestan para bañar y borrar las huellas del pensamiento. El mar borra las huellas de las olas en la arena” (Lispector, 2013: 78). En esta enunciación, la voz narrativa alude al acto de bañarse, estar en conjunción con el agua, la poética de la experiencia. Después afirma que en esa comunión del agua con el cuerpo hay una unidad, la creación de un nuevo ser, por lo que dice: “La única garantía es que he nacido. Tú eres una forma de ser yo y yo una forma de serte, éstos son los límites de mi posibilidad” (Lispector, 2013: 78) La unidad del cuerpo escrito se logra mediante la comunión con el agua, pues la creación se da en la conjunción de lo femenino y lo masculino.

En esa línea, en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, por medio de los personajes, el mito de Ulises y la Odisea forma parte de la historia; sin embargo, en el texto de Lispector, como se mencionó en el apartado anterior, los roles se invierten. En la narración épica clásica Penélope teje y espera a Ulises, en este caso, Lori emprende su aprendizaje, en tanto Ulises la espera.

El viaje es la manera en que Lori enfrenta sus propias peripecias, por ejemplo, apropiarse de su cuerpo y así mismo decidir sobre su erotismo; en el pasaje que describe su interacción con el mar, ella decide adentrarse o, en otras palabras, penetrar al mar en un acto inicial de valentía, por lo que dice: “La mujer no lo sabe, pero está cumpliendo un acto de coraje [...] El coraje de Lori es el de, no conociéndose, igualmente proseguir, y obrar sin conocerse, exige coraje” (Lispector, 2021: 88). La valentía de Lori es la apropiación de lo íntimo, no hay nadie que la posea, sino es ella quien invade y conquista al mar, posteriormente éste le permite entrada, y así se funde en la misma naturaleza.

La unión de Lori, en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, y de un “ella”, en “Las aguas del mundo”, es una respuesta a la búsqueda de sentido, en la que desde lo erótico el ser humano se conjuga con el líquido primigenio y vital, tal como describe Octavio Paz en *La llama doble*: “el encuentro erótico comienza con la visión del cuerpo deseado. Vestido o desnudo, el cuerpo es una presencia: una forma que, por un instante, es todas las formas del mundo” (Paz, 1993:198). Del mismo modo, ella penetra al mar y éste le da acceso a esa unión, primero desde la contemplación, después desde la sensación para conectarse en un solo cuerpo.

El agua encarna las diferentes posibilidades de la relación de los personajes con el mundo, es fluir y acontecer del cuerpo-escritura desde la dádiva de la vida, incluso desde el erotismo y su comunión con el líquido. Sin embargo, también puede ser los fluidos que irrumpen en el cuerpo, que duelen y trastocan, porque la experiencia de vida que los personajes viven con el cuerpo-escritura también se da en el dolor y en el silencio.

Aprendizaje o el libro de los placeres utiliza el símbolo del agua para cada lección que Lori tiene sobre la vida; el mar es el continuo que forma su experiencia. Así como el título, el aprendizaje es sinónimo también de dicha. Es por esto por lo que la representación del sentido del mundo en la novela se basa, en gran medida en los colores, como sucede en la pintura.

La escena de la unión entre Lori y el mar es la muestra plástica de su despertar en la experiencia con el mundo. Al igual que en la pintura, el acto está lleno de tonalidades que alumbran la visión de la vida en completo éxtasis, pues, además, se acompaña de lo sensorial; la voz narrativa describe: “El olor es el de una fétida marejada perturbadora que la despierta de su más adormecido sueño secular” (Lispector, 2013: 88), el aroma que percibe es afilado, la maresía juega con todos los componentes del mar para llegar intensamente a Lori desde el primer momento de su acercamiento.

El arrebató de Lori es asimismo el furor de los sentidos que alumbran un estado de gracia para ella; será la iniciación de la mujer en el devenir del mundo, en una imagen que remite a la Venus de Milo de Sandro Botticelli. En la pintura, la diosa está al centro alzándose, el viento, que emana de los labios de Eolo y le da vida, está presente con el movimiento de su cabellera.

En la obra de Botticelli, Venus parece que se eleva, que está levitando ya sobre el mar y, a su derecha, es la ninfa quien está presta para arroparla ante la conmoción de enfrentarse a la vida. De modo contrario, la escena de Lori describe a una mujer que en vez de ascender a la savia, se aproxima al mar, y aunque no están las deidades personificadas a su alrededor, está la presencia de la Naturaleza que apela a cada uno de sus sentidos, como una especie de llamamiento. La pintura que representa a Lori narra cómo se sumerge al agua, huele al mar como principio de una ceremonia ritual, es la plástica de una mujer danzando en su estado natural.

En el cuadro de Botticelli parece que todos los elementos de la naturaleza dan la bienvenida a la diosa; el cuadro que Lispector elabora con las palabras, dibuja a Lori azotada con el olor fuerte y la frialdad del mar recibéndola. Cuando deja que la cubra la primera ola, se relaciona con el mar en un acto erótico, hay un dominio y una unión con la naturaleza, por lo que afirma: “Ahora que el cuerpo está tan mojado y del pelo gotea agua, ahora lo frío se transforma en frígido. Avanzando, abre las aguas del mundo por la mitad. Ya no necesita coraje, ahora ya es vieja en el ritual recuperado que había abandonado hacía milenios” (Lispector, 2020: 89). Lori ya no es una extraña, sino que se vuelve parte del agua; la reminiscencia inmediata, de la cita anterior, es al pasaje bíblico que versa: “Extendió Moisés su mano sobre el mar; y el Señor, por medio de un fuerte viento solano que sopló toda la noche, hizo que el mar retrocediera; y cambió el mar en tierra seca, y fueron divididas las aguas” (Éxodo 14:21). En la Biblia, Moisés abre el paso a los israelitas para que puedan ir a la búsqueda de tierras prósperas y fértiles, pero en su marcha Dios une las aguas del mar y con ello decreta la muerte del pueblo. Lori abre las aguas definitivamente, hay una re-interpretación del mito, ya que no hay una extinción de la vida, mucho menos un castigo, existe más bien una comunión entre lo femenino y lo masculino, entre Lori y el mar, que se convierte en un “yo”, pero también, simbólicamente, da paso a su re-descubrimiento del mundo mediante la experiencia de sentir al mundo y reconocerse como parte de este.

El juego con el agua es la manera en que Lori emerge a la vida, un vaivén entre la fuerza femenina y masculina que se forja junto con la naturaleza. En esa conjunción, se debe recordar que el nombre de Lori alude a la figura de la sirena.

Loreley es también la sirena que conquista y seduce, tal como Ulises le describe: “Loreley es el nombre de un personaje legendario del folklore alemán, cantado en un

bellísimo poema por Heine. La leyenda dice que Loreley seducía a los pescadores con sus cánticos, y ellos terminaban muriendo en el fondo del mar, ya no me acuerdo de más detalles” (Lispector, 2014: 109). La mitología alemana cuenta que Loreley es una sirena que cautiva a los marineros; a partir de esta narración el escritor Heine redacta el poema al que Ulises se refiere en la cita anterior. De igual forma, Emil Krupa-Krupinski, pintor alemán, retrata a Loreley sentada en una roca, dibujada en tonos fríos la sirena se eleva sobre el mar; al igual que la pintura de Botticelli, los elementos del cuadro del artista germánico rodean a la protagonista, por ejemplo, el viento le da movimiento a su cabellera, y la noche la arroja mediante destellos brillantes.

La representación de la sirena alemana y Lori tienen similitudes en la escena de *Aprendizaje o el libro de los placeres*, pues se conjunta con el mar, pero además en la novela la protagonista explora la sensación de vivir y sentir el mundo en conjunto con la naturaleza; en este caso, hay un juego de seducción entre Lori y el mar, se adentra al mar, ya que se deja seducir por éste, pero es ella quien también lo seduce; Lori vuelve a su naturaleza, tal como enuncia: “Se zambulle nuevamente, nuevamente bebe más agua, ahora sin avidez pues ya conoce y ya tiene un ritmo de vida en el mar. Es la amante que no teme pues sabe que lo tendrá todo nuevamente” (Lispector, 2021: 89). Lo femenino y lo masculino se acoplan, tal como el ritmo suave de las olas, el movimiento se manifiesta en una danza donde pueden bailar al unísono Lori y el mar como parte de la naturaleza; ambos se embriagan y así como el mar se va, vuelve de nuevo para acompañar a la mujer. Ninguno tiene miedo de dejarse ir, pues se han tenido en exceso, devienen en el instante de arrojo.

El agua, por lo tanto, es un símbolo que permite resaltar que tanto en *Agua viva* como en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, la naturaleza es parte de la búsqueda de sentido del mundo de las protagonistas, por lo que en los siguientes apartados se profundizará en dicho tema.

2.2 La naturaleza como sentido del mundo: el estado de gracia del cuerpo-escritura

Los personajes de *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* experimentan el mundo, como se mencionó en capítulos anteriores, por medio del cuerpo-escritura, por lo que tocarse se convierte en algo fundamental para su vivencia. En esta experimentación, el cuerpo llega a su estado de gracia, como lo nombra Clarice Lispector, mediante el éxtasis de lo corpóreo con la naturaleza, es por esto por lo que se debe recordar que el cuerpo-escritura se entiende como algo flexible, inacabado y con un sinfín de posibilidades.

El cuerpo-escritura es abierto, y así como va más allá del pensamiento, también trasciende, es el *it* de *Agua viva*, pero también la conjugación de lo femenino y lo masculino en *Aprendizaje o el libro de los placeres*; los personajes se vuelven impersonales, pero al mismo tiempo son la humanidad entera.

Con base en lo anterior, se puede añadir que la especie humana se ha dividido entre animalidad y racionalidad o bien entre seres humanos y animales; sin embargo, como se planteaba al inicio de esta tesis, el cuerpo-escritura se abre a la experiencia y a la descategorización; como lo propone Cixous, se mueve en la bisexualidad, pero el cuerpo-escritura también se abre hacia otras probabilidades, por ejemplo, el regreso a lo primigenio, a la naturaleza e incluso a la animalidad.

De este modo, el cuerpo-escritura está por encima de las condiciones o jerarquías de lo físico o de la significación dada de manera arbitraria; en ambos relatos la construcción de un sentido que vaya más allá de lo racional, ya que es una búsqueda que desarticula las normas sociales, lingüísticas e incluso de género. En un inicio la voz narrativa en *Agua viva* menciona: “Y si digo ‘yo’ es porque no me atrevo a decir ‘tú’ o ‘nosotros’ o ‘uno’. Estoy obligada a personalizarme empequeñeciéndome, pero soy el eres-tú” (Lispector, 2013: 15). En la cita anterior, la narradora reconoce que está forzada a personalizarse, pero identifica que hacerlo la empequeñece, como si la etiqueta de “persona” la redujera o limitara.

Como se mencionaba en el apartado anterior, sentir el mundo es abrirse a la experiencia que se origina mediante la sensibilidad, esta ruptura parte de la subversión de la escritura, ya que como bien lo trata Cixous, escribir es una vía de ruptura del falocentrismo, por lo que menciona que escribir es la herramienta subversiva en la que puede unirse lo femenino y lo masculino, o bien en ella el *logos* consigue des apropiarse del significante, pues para la filósofa francesa:

Si existe algo «propio» de la mujer es, paradójicamente, su capacidad para des-apropiarse sin egoísmo: cuerpo sin fin, sin «extremidad», sin «partes» principales, si ella es una totalidad es una totalidad compuesta de partes que son totalidades, no simples objetos parciales, sino conjunto móvil y cambiante, ilimitado cosmos que eros recorre sin descanso, inmenso espacio astral. (Cixous, 1995: 48)

El cuerpo-escritura es flexible, inacabado, no se concibe en partes sino en una totalidad y además puede cambiar, pues no es fijo, o bien, no se apega a las categorías arbitrarias dadas por el significado del lenguaje, sino más bien violenta ese orden. La escritura transgrede.

El sentido del mundo, a partir del cuerpo escritura, permitirá que exista un todo universal en los textos de Clarice Lispector. El *It*, en *Agua viva*, es el artículo neutro, no es solamente algo abstracto e intangible, sino que se come, se olfatea, se siente: vive. Mediante lo impersonal se ficcionaliza lo colectivo, ya que los personajes transgreden su individualidad, puesto que la identidad se cuestiona, pues en su búsqueda del sentido del mundo se trata de “despojar a lo personal de toda distinción particularizante, de todo dato identificadorio.” (Garramuño, 2023: 70). Como se mencionaba, no solo el *it* es un modo de despersonalización aparente, pero también es un estado neutro en el que el cuerpo-escritura es y deviene.

La experiencia sensitiva es la característica del cuerpo-escritura que le permite ser todas las entidades posibles, incluso pasar por el umbral de lo femenino, para también ser animal, gracias a las experiencias y perspectivas subalternas, para luego deshacerse de ellas y así pensar otras formas de organizar vidas que brinden una vivencia transversal que no se centre en el individuo.

En esas transiciones y experimentaciones del cuerpo-escritura, es innegable que éste también se transforma y se relaciona con el sentido animal, algo que surge desde lo primigenio e instintivo hasta el éxtasis de tocar, como si la experiencia fuera absolutamente sensorial. En ambos textos de Lispector, la naturaleza en un medio de conexión con el sentido originario del mundo, una decisión que las protagonistas toman y que, una vez comenzada, ya no se puede revertir.

El acto de vivir es la despersonalización para convertir un “yo” en un “es”. Tal como en *Aprendizaje o el libro de los placeres* en el que desde el comienzo hay una voluntad de vivir, para lo que es necesario despersonalizarse; cuando Lori dice que quiere aprender a responder que ella es “yo”, identifica que hay hasta ese momento algo que la apresa, y no

podrá liberarse, si no es mediante el encuentro con su naturaleza instintiva, con su sentir, tal como lo describe la narración:

Lori recordó que había leído que los movimientos histéricos de un animal apresado tenían como intención liberarse, por medio de los movimientos, de la cosa ignorada que le estaba apresando –la ignorancia del movimiento único, exacto y liberador era lo que volvía histérico a un animal: apelaba al descontrol–; durante el sabio descontrol de Lori ella ahora había tenido para sí las ventajas liberadoras que procedían de su vida más primitiva y animal. (Lispector, 2021: 17-18)

Lori reconoce la libertad en lo instintivo, en sentir, en el mismo movimiento animal, que parece irracional y descontrolado, que parece referir al descontrol de una bestia, pero es parte de ser mediante la animalidad.

A lo largo de los relatos, la experimentación está en diferentes manifestaciones sensoriales, pues las personajes llegan al estado de gracia, como soplos de alegría que van más allá de la razón, gracias a la unión con lo natural. Los momentos de arrojo que los personajes viven se logran mediante lo vivencial y en un vínculo con el mundo.

El regreso a la naturaleza permite que las personajes transgredan la significación de lo ya establecido y dado, y la re-significan. La experiencia se convierte en sinestesia, como ver un perfume o hablar con colores, por lo que el cuerpo-escritura es, entonces, una totalidad que sigue su propia lógica, e incluso que se adapta a cada una de las vivencias. El cuerpo-escritura no es algo acabado, no es algo establecido, sino que la corporeidad re-interpreta las categorías sensoriales, además de fragmentarse o volver a ser un todo: es en movimiento.

Estos momentos de éxtasis en comunión con lo natural, en *Agua viva* se definen como “instantes-ya”, en los que no solo se conjuga el ser humano con la naturaleza para lograr momentos de plenitud, sino también son una serie de continuidades que se unen en el espacio y el tiempo. El todo del cuerpo-escritura es la suma de los fragmentos continuos tanto de placer como de dolor; en el instante-ya se siente el ejercicio de vivir, además de ser siempre un presente vivencial y no discursivo.

El instante-ya es la semilla viva que expresa un tiempo vivaz, no una abstracción medible, tal como lo describe la narradora: “Te digo: estoy intentando captar la cuarta dimensión del instante-ya, que de tan fugitivo ya no existe porque se ha convertido en un nuevo instante-ya que ahora tampoco existe” (Lispector, 2013: 11). El instante-ya es el devenir de la vida y el mismo tiempo-espacio del cuerpo-escritura, por lo tanto, está en un

continuo, se concibe en el movimiento mismo, por lo que cuando existe, ya se ha ido o bien ha transmutado; es una existencia que se da a través de la acción, pues el cuerpo deja de ser un sustantivo y se convierte en verbo.

De este modo, así como el cuerpo se desestabiliza y sale de las categorías dadas de manera arbitraria, también el lenguaje se problematiza; en el caso de *Agua viva*, por la manera en que está organizada, resultan más notorias las rupturas con las formas tradicionales, sin embargo, en ambos textos el discurso no es logocéntrico, pues, en repetidas ocasiones, se focaliza su aspecto sonoro, incluso la apelación a lo visual y no solo a su significado.

Es así como el cuerpo-escritura crea sus propias reglas, y cada texto de Clarice Lispector se convierte en un objeto que grita un modo de leerse; la poética de la autora brasileña propone una construcción artística y a su vez cada uno de sus textos es una manera en que el arte muestra y crea su propio entramado ideológico, más allá de las construcciones sociales y políticas.

La animalidad, e incluso lo que pareciera la monstruosidad, se puede analizar a partir de la desfamiliarización y despersonalización de los cuerpos. Tal como menciona Esposito: “Los personajes, al no ser dueños absolutos del animal que habita en su interior, se vuelven no-persona” (Esposito, 2015: 31). El vínculo de los personajes con la naturaleza es una manera de hallar diferentes sentidos del mundo, o bien, de “instantes-ya”, que les permiten acercarse a su experiencia a partir de lo ínfimo y también como punto de éxtasis y de la libertad.

En apartados anteriores se establecía que *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* son textos que se configuran como *bildungsroman*, ya que hay una transición de los personajes, gracias al re-descubrimiento, en este caso, del sentido del mundo. Lo anterior permite que exista una ubicación en un tiempo y un espacio determinados; sin embargo, es importante mencionar que el tiempo de cada uno de los relatos es un continuo, las acciones suceden.

Jean-Luc Nancy establece que el presente no puede concebirse de manera estática, sino más bien en movimiento, esto permite que el cuerpo no esté sujeto a una sola experiencia y más bien pueda tocar al mundo, a partir de continuidades; en esa línea, el teórico francés afirma que el tiempo:

Sucedándose, pasa; y, según pasa, se abre a suceder de nuevo. Adviene a medida que se pierde a sí mismo; es recibido como lo que no puede ser anticipado porque viene. En pocas palabras, no es un futuro [...] El por-venir (por escribirlo así) sería, por el contrario, la pre-sencia del presente, aquello que aún no ha tenido lugar y que, por ende, no es (salvo en nuestras esperanzas, nuestros miedos, nuestros planes. (Nancy, 2020, 33)

La cita describe el sentido del mundo a partir de la serie de sucesiones que transcurren en un presente que adviene, tal como las acciones que suceden en los textos de Clarice Lispector y que van, asimismo, configurando a los personajes en su desarrollo, por lo que también agrega:

Eso por venir, ese tiempo que vendrá, como reza la profecía que abre esta *frágil piel del mundo* [...] el tiempo del presente en el que se abre el sentido, el aquí y ahora de nuestro mundo: «habría que vivir, que pensar el presente, en la inquietud ante lo que viene, pero prestando atención al sentido de lo que sigue pasando en el presente, esos momentos de verdad, de belleza, de amor, aun cuando hayamos dejado de confiar en el porvenir. (Nancy, 2020: 14)

El continuo en el que se conforma el sentido del mundo se ordena mediante el por-venir, es por esto que la metáfora de la *frágil piel del mundo* alude a la flexibilidad y posible ruptura de ese sentido, para dar paso a posibles sucesiones; del mismo modo, entender el ahora es realizarlo mediante un sentido abierto del mundo. En *Aprendizaje o el libro de los placeres*, Ulises le dice a Lori que hay que vivir, incluso, en la adversidad: “Lori: una de las cosas que aprendí es que se debe vivir a pesar de [...] Incluso muchas veces es el propio a pesar de el que nos empuja hacia adelante. Fue un a pesar de el que me provocó una angustia que insatisfecha fue la creadora de mi propia vida” (Lispector, 2020: 29).

Es en el “a pesar de” en el que se construye también la vida de los personajes, y tal como lo dice Ulises, ahí reside asimismo la capacidad creadora de la existencia, lo que permite también formar los múltiples sentidos del mundo, por lo que, líneas más adelante, la voz narrativa afirma de Lori: “Tal vez fuesen sus «a pesar de» los que, como había dicho Ulises, llenos de angustia y desentendimiento de sí misma, la estuviesen llevando a construir poco a poco una vida” (Lispector, 2020: 31) El por-venir se conforma en los “a pesar de”, y es en este aprendizaje en el que Lori conoce que la vida se forma de los momentos de dolor y de placer, porque aún en el displacer se puede encontrar un sentido del mundo.

Así como Lori encuentra un modo de percibir el mundo en sus diferentes posibilidades, también hay un vínculo con los estados de arrojo desde la sensibilidad, que le

dan un modo lleno de éxtasis a la vida. En la herida del “a pesar de” reside también la instancia creadora de formar parte del mundo y residir en él, por lo que se tiene que volver al cuerpo para volver al sentido, y partir de este, re-crearlo, tal como dice Nancy: “[...] siempre se trata de eso, de que el sentido, el sentido del mundo, el sentido del que estamos a cargo, que nos preocupa y nos inquieta, pide de nuevo lo sensible en general [...] la sensibilidad actúa; moviliza el pensamiento, es incluso su movilidad, su impulso, su pulsión” (Nancy, 2020: 14).

La sensibilidad regresa al cuerpo a ese estado de creación de la vida, a un presente que deviene en una serie de instantes que le dan sentido al mundo, los cuales pueden configurarse desde el placer o bien desde el dolor.

En los textos de Clarice Lispector el impulso creativo del sentido del mundo son los diversos instantes en que transcurren los personajes; sin embargo, el acercamiento a la felicidad se da mediante la comunión con la naturaleza y su posicionamiento dentro de ella, por lo que, como se ha dicho, hay un estado de gracia.

El estado de gracia no es una estancia de divinidad o trascendencia de los personajes hacia un plano místico, sino más bien es un plano de continuidades dadas en un presente que logra un éxtasis de lo sensible. En otras palabras, el estado de gracia vuelve al cuerpo como impulso para un sentido del mundo en su máximo esplendor.

En el compendio de crónicas titulado *Revelación del mundo* (2005), Clarice Lispector habla sobre el ejercicio de escritura como una manera de atravesar ese continuo de la vida y, en su caso, como la necesidad de la escritora de acontecer en el mundo del *logos*, por lo que en un fragmento dice: “El estado de gracia del que hablo no se usa para nada. Es como si viniera tan sólo para que se sepa que realmente se existe” (Lispector, 2005: 70). El estado de gracia se concibe mediante el entendimiento de las continuidades de la vida, incluso, tal como lo menciona en la cita, este no es un estado de permanencia divina, sino más bien le da sentido a la misma, para saber que se está existiendo, es por esto por lo que agrega:

Y hay una bienaventuranza física que a nada se compara. El cuerpo se transforma en un don. Y se siente que es un don porque se está experimentando, en una fuente directa, la dádiva indudable de existir materialmente [...] Después, lentamente, se sale. No como si se hubiera estado en trance —no hay ningún trance—, se sale lentamente, con un suspiro de quien tuvo el mundo tal cual éste es. También es un suspiro de saudade. Pues habiendo experimentado recibir un cuerpo y un alma y la

tierra, se quiere más y más. Inútil querer: sólo viene cuando quiere y espontáneamente. (Lispector, 2005: 70)

El bienestar de ese estado de gracia le da una pulsión de vida que permite seguir la búsqueda del sentido del mundo, así como sentir al mismo; el estado de gracia es algo espontáneo que conjuga, tal como lo dice, el cuerpo, el alma y la tierra, lo que permite que pueda experimentarse en lo sensitivo y además en lo terrenal.

Es importante mencionar que el fragmento de *Develación de un mundo* se encuentra en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, con algunas variaciones en la conjugación verbal, así como en la persona a la que se le está adjudicando, en la novela dice:

Y había una bienaventuranza física que a nada se podía comparar. El cuerpo se transformaba en un don. Y ella sentía que era un don porque estaba probando, de una fuente directa, la dádiva indudable de existir materialmente. En el estado de gracia, se veía la profunda belleza, antes inalcanzable. Todo, por otra parte, ganaba una especie de nimbo que no era imaginario: venía del esplendor de la irradiación casi matemática de las cosas y las personas. (Lispector, 2020: 147)

En la novela de Lispector se agrega que ese estado de gracia no es imaginario, por lo que se puede establecer que no es mítico, sino totalmente sensible, y que puede ser de acceso a cada ente que conforma al mundo mismo, está en el exterior, en la naturaleza, pero la protagonista se une a la naturaleza para que exista en una fuente directa de gracia o bien, como también lo llama, de la alegría, pues afirma: “Esta cosa, era una luz dentro de ella, y la llamaría alegría, alegría mansa” (Lispector, 2020: 157). La alegría es ese estado de gracia que experimenta, pero que se alberga en sí misma, pues no puede sino sentirla con el cuerpo-escritura.

En *Agua viva*, la representación del júbilo de la vida, tal como lo nombra Lispector en el texto, se vierte en la conexión del instante con la sensibilidad, pues afirma: “[...] en el amor el instante de júbilo impersonal refulge en el aire, gloria extraña del cuerpo, materia sensibilizada por el escalofrío de los instantes, y lo que se siente es al mismo tiempo inmaterial [...] alegría, la alegría es la materia del tiempo y es por excelencia el instante” (Lispector, 2020: 12). La alegría es el estado en el que se conjunta el presente que deviene, el cuerpo y lo sensible; es ese estado de gracia al que llega el personaje para poder crear los múltiples sentidos del mundo.

Páginas más adelante, la “yo” narrativa dice: “Fijo instantes repentinos que traen consigo su propia muerte y otros nacen; fijo los instantes de metamorfosis y su secuencia y su concomitancia son de una terrible belleza” (Lispector, 2013: 16). La belleza también está

en esos instantes que configuran el estado de gracia, así como en la transformación del mismo tiempo.

Los cambios que experimentan los personajes en su re-descubrimiento del mundo, y que además permiten el conocimiento de diferentes estados de gracia, también forman parte del acceso a la libertad, ya que la vida no es fija e inamovible. El estado de gracia, por lo tanto, abre la posibilidad a un sentido del mundo desde la libertad, lejos de los patrones y categorías dadas de manera arbitraria para el significado que socialmente se le otorga al mundo.

La vida es también la muerte de los significados establecidos, la voz de la libertad y la muerte de la censura, tal como dice la voz narrativa de *Agua viva*: “Mi forma interna es finalmente depurada y sin embargo mi unión con el mundo tiene la dureza desnuda de sueños libres y de las grandes realidades. No conozco la prohibición. Y mi propia fuerza me libera, esa vida plena que se me desborda” (Lispector, 2013: 47).

En el estado de gracia las prohibiciones no pueden existir, ya que es el mundo en el que se conjunta el estado natural y primigenio con el “yo”, por eso es imposible entrar en significaciones, pero gracias a esos momentos de plenitud, existe la libertad.

Es por lo anterior que las personajes se transforman a lo largo de cada relato, ya que experimentan el placer y el dolor en la vida; en las últimas páginas de *Aprendizaje o el libro de los placeres*, se narra sobre Lori: “Se acordó de cómo era antes de esos momentos de ahora. Antes era una mujer que buscaba una manera, una forma. Y ahora tenía lo que en verdad era mucho más perfecto: era la gran libertad de no tener maneras ni formas” (Lispector, 2020: 165). La libertad se convierte en la bienaventuranza de vivir desarraigadamente, y hacerlo así le concede no estar sujeta a los sentidos impuestos por lo social. Cada instante-ya forma el sentido del mundo que se vive por medio del cuerpo-escritura, pero también son los estados de gracia lo que permite un modo más libre de sentir al mundo en conexión con la naturaleza, aspecto que se profundizará en los siguientes apartados para cada uno de los textos de análisis de esta investigación.

2.2.1 El dios-naturaleza en *Aprendizaje o el libro de los placeres*

Como ya se mencionó, en el inicio de *Aprendizaje o el libro de los placeres* hay un despertar desde el cuerpo-escritura, de manera particular mediante la alusión a la menstruación, pero en conjunto con la naturaleza, pues menciona: “[...] y con sutiles máscaras de rostro y de cuerpo finalmente con la dificultad de un chorro de petróleo rasgando la tierra [...] finalmente reventados vasos y venas [...]” (Lispector, 2020: 16). Es decir, el estruendo de los dolores menstruales se representa mediante el temblor de la tierra misma. Pero también en esa incitación comienza una decisión para experimentar el mundo, tal como dice: “[...] aunque con los ojos, el corazón estaba mojado; había salido ahora de la voluntad de vivir” (Lispector, 2020: 17). Es decir, hay un corazón vivo, pero además una disposición de experimentar la vida.

Del mismo modo, como se mencionó en el apartado anterior, se hace referencia a la naturaleza mediante la mención de los animales, pues, la voz narrativa dice: “Lori recordó que había leído que los movimientos histéricos de un animal apresado tenían como intención liberarse, por medio de uno de los movimientos [...] en su ignorancia animal ella no sabía siquiera cómo, estaba cansada del esfuerzo de animal liberado” (Lispector, 2020: 17-18). El movimiento la conecta con su animalidad y es desde donde inaugura su primera etapa de luminiscencia, pues Lori necesita vibrar para comenzar con su aprendizaje del mundo.

Lori irá reconociendo, a lo largo de la novela, que el miedo detiene ese proceso de sentir el mundo, y en el movimiento no hay cabida para el temor, por lo que para superar-se ella necesita estar en conexión con la naturaleza, mediante el devenir, ya que gracias a este en el cuerpo-escritura, puede cambiar con el mundo y deshacerse de la estructura orgánica que le ha sido dada.

La búsqueda de Lori se convierte en una tarea alquímica de descubrimiento de la vida y de las diferentes perspectivas de esta, ya que identifica que para encontrar la felicidad tiene que experimentar también el dolor de la vida y la angustia, tal como lo define en algunas ocasiones, quiere experimentar el “goce de ser.”

Así como en un principio el movimiento de los animales alude al despertar de Lori, la presencia de la naturaleza está también en los cuerpos astrales; la protagonista no se fusiona como una especie más que habita el planeta tierra, sino también como un cuerpo cósmico que forma parte del universo. Conforme avanza el relato, Lori se siente cada vez más en

conexión con el cosmos, tal como se afirma: “Se había hecho más habilidosa: como si poco a poco se estuviera habituando a la Tierra, a la Luna, al Sol y extrañamente a Marte sobre todo. Estaba en una plataforma terrestre desde donde en fracciones de segundo parecía ver la suprarrealidad de lo que es verdaderamente real” (Lispector, 2020: 33).

Del mismo modo, en varios pasajes de la novela la soledad de Lori le permite reflexionar sobre sus cuestionamientos, frecuentemente en la noche o en la madrugada la mujer se levanta o se dirige a otro espacio para contemplar el aura; por ejemplo, describe: “Pero de la luna no tenía miedo porque era más lunar que solar y veía con los ojos bien abiertos en las madrugadas tan oscuras la luna siniestra en el cielo. Entonces, se bañaba toda ella en los rayos lunares, así como había quienes tomaban baños de sol. Y quedaba profundamente límpida” (Lispector, 2020: 40). Lori se funde con la luna en correspondencia con lo femenino, pues al mencionar que “es más lunar que solar”, Lori se refleja en la luna, la mirada una vez más le recuerda su fusión con el astro, con su feminidad; además de vincularse con ésta en las madrugadas mediante los rayos lunares que le dan claridad.

La protagonista se une a la naturaleza en una serie de escenas pictográficas que realzan los colores, lo sensitivo. El uso de descripciones de Lori en identificación con la naturaleza se vierte en imágenes plásticas que bien se pueden representar en la pintura,

Líneas más adelante, después de la narración de su unión con la luna, describe:

Ella simplemente había sentido, de pronto, que pensar no le era natural Después había llegado a la conclusión de que no tenía un día a día, sino una vida a vida. Y aquella vida era suya en las madrugadas era sobrenatural con sus innumerables lunas bañándola de un terrible líquido plateado. Sobre todo había aprendido ahora a aproximarse a las cosas sin vincularlas a su función. (Lispector, 2020: 40)

La fusión de Lori con la naturaleza le abre la posibilidad de sentir el mundo e ir más allá del pensamiento, vive en el instante-ya, en el devenir, y es en esos momentos en que la perspectiva de lo vivido se modifica, por lo que establece que el pensar no es natural, pues está sintiendo una vida a vida; la significación no es importante ya, pues no puede atribuir un significante a las cosas, sino más bien tocar es la vía para aprehender al mundo, en palabras de Jean-Luc Nancy, ese sería el sentido del mundo para ella.

En la cita anterior, se menciona que la luna baña a Lori con un terrible líquido plateado, como si se dejara irrumpir por el astro lunar; también hay una unión de su feminidad

con los astros o los elementos de la naturaleza, y con como ella se instaura en ellos, en una experiencia placentera que se da de manera orgánica.

La naturaleza en *Aprendizaje o el libro de los placeres* es algo metafísico que se relaciona con Dios, hasta parecer la misma cosa. La fuerza divina de la que habla Lori es en realidad el acontecer de la vida, la voluntad de vivir, el ritmo del universo en su propio movimiento.

Cuando Lori comienza a cambiar la manera de sentir al mundo puede también cambiar sus plegarias, por la vivencia de tocar lo divino y regresarlo al cuerpo, ya que vivir a Dios es también imbricarse en la misma categoría de deidad para experimentar el mundo de otra manera, porque probar a Dios es al mismo tiempo arraigarse en el orden de la naturaleza, tal como lo explica: “Puesto que el Dios nació de la Naturaleza y a su vez Él intervino en ella” (Lispector, 2020: 79). La naturaleza es un acto de la creación de Dios, pero es también Dios quien se conjunta con la Naturaleza, incluso en el mismo orden del mundo como un todo. Con base en lo anterior, se puede establecer que Lori no puede aspirar a lo divino para su trascendencia, sino que esa disposición natural la encuentra en cada acto que conforma su vida, por lo que debe aprender a percibirlo.

Posteriormente, la voz narrativa agrega: “Las últimas claridades ondulaban sobre las aguas quietas y verdes de la piscina. Descubriendo lo sublime en lo trivial, lo invisible bajo lo tangible [...]” (Lispector, 2020: 79). El inicio de la cita anterior representa la relación de la representación del personaje por medio de lo natural; cuando Lori experimenta esos instantes de la vida, la naturaleza parece darle cobijo, tal como un reflejo del mismo personaje. La naturaleza se mueve y se modifica con ella, cada alba, cada amanecer es una transmutación en Lori. Asimismo, en este fragmento identifica que la naturaleza-dios no es inalcanzable, sino que está en la vida cotidiana, en aquello que puede palpar o, dicho de otra manera, que puede vivir mediante el cuerpo-escritura.

La creencia en Dios, por lo tanto, también se va modificando, rompe la imagen, occidental, sobre todo, de un dios antropomorfo, por lo que afirma:

El verdadero Dios, no hecho a su imagen y semejanza, era por eso totalmente incomprendido... De ahora en adelante, si quisiese rezar sería como rezar a ciegas al cosmos y a la Nada. Y sobre todo ya no podía pedir más al Dios. Descubrió que hasta ahora había rezado a un yo mismo, solo que poderoso, engrandecido y omnipotente. (Lispector, 2020: 67)

La incomprensión del Dios-naturaleza radica en que es un todo que va más allá del significativo; la naturaleza es el acontecer del mismo Dios, algo que sucede en conjunto con el ordenamiento orgánico del cosmos, y no un ser inquisidor que decreta el orden del universo. Lori sabe que ya no puede pedirle nada a ese Dios-naturaleza porque no tiene potestad sobre los devenires naturales, sino más bien forma parte de los mismos avatares, es por esto por lo que decide rezar desde sí, en soliloquios que la unen a la deidad.

Lori aprende a rezar, y dice que antes de tocarse a sí misma, necesita tocar al mundo; el personaje femenino deja de lado la individualidad para asumir una colectividad, una vez más se une al cosmos, ya no solo es la unión del Dios con la naturaleza, sino que se vuelve una triada de un yo-Dios- naturaleza, pues las tres entidades se enlazan en la experimentación.

La triada amplía también el concepto de naturaleza, pero además maximiza la experiencia sensorial de Lori, pues afirma: “Había llegado al punto de creer en un Dios tan vasto que él era el mundo con sus galaxias: había visto eso el día anterior al entrar en el mar desierto solo. Y a causa de la vastedad impersonal era un Dios al cual no se le podía implorar: lo que se podía hacer era juntarse a él y ser grande también” (Lispector, 2020: 81). Cuando menciona que era el Dios con sus galaxias, une dos elementos que podrían parecer de diferente índole, sin embargo, los conjunta en el cosmos, y además se convierte en un Dios extenso, con el que ya no puede implorar, sino conjugarse para ser parte de la magnificencia de la Naturaleza.

Dios-naturaleza se abre en significación unívoca, ya que deja de ser Dios para ser mundo o universo natural, no hay rasgos antropomórficos, como las fuerzas divinas que intervienen en las religiones; para experimentar el mundo por medio del cuerpo-escritura, primero es necesario cambiar la percepción de las cosas, y así llenarse de otras intensidades, de otras voluntades de vida y de continuos instante-ya.

El lenguaje es una forma de coser el “yo” al mundo, una forma inacabada, insuficiente para emular la verdad de las cosas, pero es un intento de unirse al universo desde el “yo”. Habitar el goce de la vida es perder la imagen irreal del “yo”, dejarse devenir y fluir con el yo-Dios-naturaleza, por lo que el lenguaje ya no es necesario o, por lo menos, no como lo concibe Lori. En todo caso, el lenguaje acontece junto con ella en su experiencia.

La naturaleza es el fin de los personajes de los textos de Clarice Lispector, ya que ese es el medio en el que comprenden los sentidos del mundo; la existencia con esta es la armonía del orden de su mundo, de este modo, la voz narrativa en *Aprendizaje o el libro de los placeres* dirá: “Nosotros, como todas las personas, somos dioses en potencia. No hablo de dioses en el sentido divino. En primer lugar debemos seguir a la naturaleza, no olvidando los momentos bajos, puesto que la naturaleza es cíclica, es ritmo, es un corazón latiendo” (Lispector, 2020: 168). Lo divino no es solamente para un ser supremo o ajeno a Lori, es mediante la unión con la naturaleza que encuentra lo sobrenatural en el mundo, lo natural se une con el “yo” para formar a la vida misma, a ese sentido del mundo que acontece, que es el corazón que vive en la *frágil piel del mundo*.

La naturaleza es el sentido del mundo en su máxima expresión, pero también es una vía de instantes del personaje que le otorgan la oportunidad de adentrarse a su lado bestial, tal como se identifica a continuación, en *Agua viva*.

2.2.2 La naturaleza-animal en *Agua viva*

En *Agua viva* la voz propone animalizar lo humano. La narradora se identifica con los animales en varias instancias, incluso desde la plegaria inicial que pide alimentarse directamente de la placenta, a modo de petición para sorber la vida directamente de la vida; el instinto está referenciado a la animalidad, al instinto de comer los fluidos arrojados por la madre.

Así como alimentarse directamente de la placenta es volver a la animalidad para nutrirse, en el texto también hay una petición a la vida para encontrar la cuarta dimensión, desde esa plegaria se gesta el nacimiento del “yo” narrativo, el cual emerge de una cueva:

Es un mundo enmarañado de lianas, sílabas, madreselvas, colores y palabras, umbral de entrada a la ancestral caverna que es el útero del mundo y del que voy a nacer. Y si muchas veces pinto grutas es porque ellas son mi zambullida en la tierra, oscuras pero aureoladas de claridad, y yo sangre de la naturaleza; grutas extravagantes y peligrosas, talismán de la tierra, donde se unen estalactitas, fósiles y piedras, y donde los animales que aman su propia naturaleza maléfica buscan refugio. (Lispector, 2013: 18)

De modo contrario al mito platónico del hombre de la caverna, la voz narrativa no emerge de la oscuridad para salir a la luz, sino más bien el personaje de *Agua viva* va hacia la caverna

para volver a lo primigenio, se adentra en la penumbra para encontrar luminosidad; la gruta es la matriz del mundo, la luz y la oscuridad, ya que es la negrura del hueco natural donde todas las especies se albergan, al mismo tiempo que es el albor de la vida, la voz y el silencio.

Las entidades que se arropan en la caverna dejan una historia que se relaciona con el origen de la vida, con la maternidad de la misma tierra. En ese espacio, el tiempo solamente sucede, la formación de la tierra desde la sal para la alineación de las estalactitas y fósiles se une con la voz narrativa que se adentra en la cueva.

La caverna es un instante-ya que le permite entrar y nacer al mismo tiempo en esa unión con la naturaleza; es importante considerar que en esa zona de indeterminación los animales, así como la voz narrativa, encuentran su refugio. La descripción de este momento dice que las especies que están ahí: “aman su propia naturaleza maléfica”, tal como si aceptaran su condición bestial, más allá de la razón o del placer o de la belleza establecida; perciben su naturaleza, más que pensarla o significarla.

En el análisis sobre la escena del mar en *Aprendizaje o el libro de los placeres* se mencionaba la manera plástica en que se representaba la unión de Lori con el océano, acto que resultaba erótico e idílico. De manera contraria, en *Agua viva* la unión con la naturaleza, vínculo con el medio natural, es también aceptar el horror de este, tal como un reflejo del ser humano conformado por la luz y la oscuridad al mismo tiempo:

Dentro de la caverna oscura centellean colgados esos ratones con alas en forma de cruz, los murciélagos. Veo arañas peludas y negras. Ratones y ratas corren asustados por el suelo y por las paredes. Entre las piedras el escorpión. Cangrejos, iguales a sí mismos desde la prehistoria, a través de muertes y nacimientos, que parecerían bestias amenazadoras si fuesen del tamaño de un hombre. Cucarachas viejas se arrastran en la penumbra. Y todo eso soy yo [...] aquí estamos, la gruta y yo, en el tiempo que nos pudrirá. (Lispector, 2013: 18)

En la cueva, así como hay elementos que simbolizan la luz de la vida o animales que alumbran, hay también estas otras especies que reflejan la oscuridad, ratones, murciélagos y bestias están presentes, razas peligrosas y mansas en un mismo lugar; la cueva es la representación de lo vivaz y lo inerte o bien de la dicotomía de “muertes y nacimientos.” En ese territorio recóndito del universo se gesta la vida y la muerte al mismo tiempo, en medio de especies que han acompañado a la humanidad a lo largo de su historia. La voz narrativa se encuentra en ese neolítico espacio, y justo ahí acontece para comenzar el inicio de su

experiencia con el mundo. A través del instante-ya se funde con la gruta, va a las tinieblas para vivir, ya que por medio de la muerte penetra en la naturaleza, pero en la expiración regresará a la tierra misma, pues tal como la cita lo indica está “[...] la gruta y yo, en el mismo tiempo que nos pudrirá” (Lispector, 2013: 18).

La relación entre naturaleza y cuerpo-escritura en *Agua viva*, se convierte en una necesidad, algo a lo que requiere volver para encontrar un modo más puro de experimentar el mundo. En ese estado natural vive su lado animal, pues esto le da un acercamiento a lo ínfimo.

Jacques Derrida, en *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008), critica la división categórica entre lo humano y lo animal y establece que el ser humano relega a lo animal a “lo otro”, pues en la necesidad de fijar la razón a cada uno de sus comportamientos lo instintivo no tiene cabida en un mundo en el que se prioriza el pensamiento por encima de la sensación. De esta manera, el ser humano cada vez más olvida su animalidad o bien lo coloca en un estrato fuera del humano. Derrida cita a Nietzsche para decir que el ser humano también es animal, instinto y no solo razón, incluso argumenta: “Al pasar las fronteras o los fines del hombre, voy al animal y me rindo a él: animal en sí, al animal en mí y al animal que adolece de sí mismo, a ese hombre que Nietzsche decía poco más o menos, no recuerdo dónde, que era un animal todavía indeterminado un animal a falta de sí mismo” (Derrida, 2008: 17).

Aceptar la animalidad del ser humano es acceder a la idea de que el animal habita también en éste, como lo propone Derrida, bajo esta perspectiva el ser humano, entonces, es un animal que no está acabado y que es imperfecto. Es por lo anterior, que en *Agua viva* lo animal no está visto como algo negativo, sino más bien se concibe lo humano a partir de la animalidad y de su conjugación con la naturaleza. En este caso, “ir más allá del pensamiento” es trasgredir el antropocentrismo, para dar paso a la expansión de los géneros, condiciones o clases que socialmente se han impuesto y regresar al origen, para que la animalidad que es censurada o negada pueda asomarse y vivirse.

Florencia Garramuño (2010) dice, sobre el texto de Lispector, que se trata de una igualdad entre lo animal y lo humano que no supone ni necesita de la semejanza entre ambos, sino que se basta a sí misma con la compartida exposición a las fuerzas de la vida. Es decir, se trata de narrar la vida, sin más, sin someterla a individualizaciones o singularidades, pero también sin dejar de afirmarla desde un sitio que se reconoce a sí mismo como responsable;

el “yo” puede desprenderse de sus significaciones a partir de su unión con el estadio natural de la animalidad.

La cita de Garramuño permite establecer que la relación de los personajes con la naturaleza refuerza la idea de que el sentido del mundo no puede más que desde la experimentación y, además, no puede sujetarse a una sola posibilidad, más bien engloba una multiplicidad de vivencias; gracias a la deconstrucción del sentido, la animalidad se convierte en un sentido del mundo que cuestiona las construcciones normativas de lo humano.

La transgresión del orden significativo de las cosas permite también establecer una organización propia dentro de lo natural, incluso coloca a la escritura como una metáfora de la creación; el acto de escribir se transforma en una construcción que se gesta en la misma naturaleza, pues afirma: “Como si arrancase de las profundidades de la tierra las nudosas raíces de un árbol descomunal, así es como te escribo, y esas raíces es como si fuesen poderosos tentáculos, como voluminosos cuerpos desnudos de fuertes mujeres envueltas en serpientes [...] porque lo que es malo está desprotegido y necesita la anuencia de Dios: he ahí la creación” (Lispector, 2013: 23).

De acuerdo con la cita anterior, la escritura se une al cuerpo de las mujeres quienes, a su vez, son arropadas por serpientes; tal como si el *logos* emergiera y fuera resultado de la creación natural que se logra mediante la conciliación de estos elementos (lo femenino, la animalidad y el *logos*), los cuales se encuentran vivos; el cuerpo-escritura subyace al igual que en la cueva, en las raíces de la tierra, lleno de fuerza, de movimiento.

Conforme el relato avanza la experimentación de la voz narrativa se convierte en algo cada vez más animal. En las citas anteriores, se describe el nacimiento de ese “yo” narrativo mediante un vuelco al origen, ya que la unión del cuerpo-escritura con la naturaleza permite que se genere el acto creativo del mundo. Es por esto que, en páginas posteriores, la voz narrativa piensa en el comportamiento de los animales como una forma más sincera de sentir al mundo, quiere transformarse ahora en un *it* animal, tal como dice: “A veces me electrizo al ver un animal. Ahora estoy escuchando el grito ancestral dentro de mí; parece que ya no sé quién es la criatura, si yo o el animal [...] Según parece tengo miedo de enfrentarme a mis instintos sofocados que ante el animal me veo obligada a asumir” (Lispector, 2013: 57). Una vez más la “yo” narrativa vuelve al origen, en este momento que describe en la cita textual, hay una aceptación de la animalidad, la aprobación se funde con su instinto bestial, por lo

que ya no distingue entre lo humano y lo animal, pues este ya es parte de ella. Es importante mencionar que, de acuerdo con la propuesta derridiana, aceptar la animalidad es algo que el ser debe realizar para aceptarse a sí mismo.

La voz narrativa cada vez más reconoce la naturaleza como parte de su no-persona, páginas más adelante dice: “No haber nacido animal es mi secreta nostalgia” (Lispector, 2013: 61). Nacer animal es la añoranza del personaje, ya que pudo vivir despojada de lo que se entiende por civilizado y para ella es pérdida.

De la misma manera, la narradora reconoce que en la fusión con la naturaleza se logra el éxtasis de la vida, pues afirma: “Esta –tuve ganas de llamarla «júbilo de la vida», porque suelo darle nombre a las cosas– tenía tanto instinto de naturaleza que ella y yo hubiéramos podido vivírnos la una a la otra profundamente como solo sucede ente el hombre y el animal” (Lispector, 2013: 61). El sentido del mundo es la experiencia de alcanzar el “júbilo de la vida”, que se logra mediante la unión con la naturaleza, es por eso que secretamente también acepta que nacer animal es un anhelo que le permitiría vivir con mayor libertad, tal como la frase que utiliza: “[...] es la vida vista por la vida”; el sentido del mundo puede alcanzar su punto clímax desde lo que está vivo, por lo que la animalidad debe ser parte de la naturaleza, y adentrarse en ella es una manera de experimentar el mundo, el cual no se puede concebir, si no es en el placer y el dolor.

Mientras el relato avanza, el vínculo con la naturaleza se va estrechando, en ese ámbito los sentidos no son suficientes y pueden desestabilizarse para formar instantes-ya que le dan continuidad a su sentido del mundo, por ejemplo, menciona:

Un mundo fantástico me rodea y me es. Oigo el canto loco de un pájaro y aplasto mariposas entre los dedos. Soy una fruta roída por un gusano. Y espero el apocalipsis orgásmico. Una masa disonante de insectos me rodea, luz de candil encendido que soy. Entonces me desorbito para ser. Estoy en trance. Penetro en el aire circundante. Qué fiebre, no consigo parar de vivir. En esta densa selva de palabras que ha envuelto frondosamente lo que siento, pienso y vivo y que transforma todo lo que soy en algo mío que sin embargo está completamente fuera de mí. (Lispector, 2013: 79)

El fragmento anterior es la escena orgiástica con la naturaleza, cada oración coloca al personaje en una metáfora de nexo con la biósfera; el ritual de los sentidos se realiza mediante una danza donde hay frutas y animales que viven en un mismo entorno, por medio de continuidades de éxtasis. El cuerpo-escritura aquí acontece, en medio de las madreselvas, los

pájaros, las siemprevivas que la han llevado a posibilidades desconocidas hasta ese instante presente; pareciera que el exterior ha hecho cambios en su manera de re-conocer el mundo, pero es el mundo el que ahora habita en ese “yo”, o mejor dicho es el “yo” conjugándose con la naturaleza para ser más libre.

La deconstrucción de lo animal no sólo funciona como un cuestionamiento de la identidad, pues permite que el mismo cuerpo-escritura sea flexible. El concepto de lo animal, en el texto de *Agua viva*, se aleja de la inmovilidad y de lo homogéneo; en otras palabras, el personaje experimenta diversos momentos o grados de *animicidad*. Aquí lo animal se ve multiplicado, la vida se vuelve sobrenatural, además de que la categoría de “persona”, que ha creado una división en la especie humana entre su animalidad y racionalidad, se desvanece para dar paso al Uno, formado por la animalidad, la naturaleza y el “yo”.

Agua viva desfamiliariza y cuestiona las formas de la novela tradicional, pero así mismo las categorías de persona y animal. Lo animal deja de ser una particularidad, para concebirse como una totalidad que está inmersa en la naturaleza, y que, asimismo, deriva en la creación o la vivencia del cuerpo-escritura.

2.3 La revelación del mundo o la revelación del yo

Entre 1967 y 1973 Clarice Lispector acepta trabajar para el *Jornal do Brasil*; durante este periodo la autora carioca escribe en una columna semanal sabatina fragmentos reflexivos sobre su infancia, vida cotidiana e intereses personales. Estos breves escritos son agrupados años más tarde en su obra: *Revelación de un mundo*.

El conjunto de crónicas permite conocer la percepción de Lispector, algunas de estas piezas dan explicación a la construcción de su poética. Tal como el nombre del compendio lo dice es el mundo descubriéndose ante ella, pues hay un uso de la escritura para enunciar la manera en que percibe su contexto, así como también es un arma que le permite comprender-se como parte del universo.

En *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* los personajes utilizan el cuerpo-escritura para poder dar fe del mundo, y es justo mediante ese conjunto de revelaciones que le dan un sentido al mundo, tal como el libro de crónicas de Clarice Lispector; el sentido es también una comprensión del “yo”, pues mediante la revelación del mundo reconoce lo exterior, pero también lo íntimo, el “yo” y lo “otro”. En este apartado se hablará de la

revelación del mundo como un descubrimiento del “yo”, pero un “yo” que la misma escritora brasileña estructura en sus textos.

El libro de *Revelación de un mundo*, a partir de cada una de sus crónicas, logra estructurar el concepto del “yo” que la autora plasma en sus textos; por ejemplo, hay un pequeño texto que se titula: “Si yo fuera yo”, en éste la voz narrativa hace una reflexión en torno a cómo los seres humanos se asumen en un “yo”, suposición que le da título a su relato y que describe cómo esa oración nos hace desdoblarnos y tratar de vernos a través de “otro”, describe este momento en la siguiente analogía:

Cuando no sé dónde guardé un papel importante y la búsqueda se revela inútil, me pregunto: ¿si yo fuera yo y tuviera un papel importante para guardar, qué lugar elegiría? A veces resulta. Pero muchas veces me quedo tan presionada por la frase ‘si yo fuera yo’, que la búsqueda del papel se vuelve secundaria, y empiezo a pensar. Mejor dicho, a sentir. (Lispector, 2005)

En la cita anterior menciona que la frase “Si yo fuera yo” es más trascendental de lo que se supone, es por esto por lo que el objetivo inicial, que es buscar un papel, se vuelve secundario, lo relevante es la despersonalización que implica situarse fuera de sí, pero que al mismo tiempo es una re-afirmación del “yo”, ya que se conoce lo que se haría y no se haría a partir de dicha circunstancia. Debe subrayarse que Lispector afirma que no lo puede pensar, pero sí lo puede sentir, es decir, no racionaliza su reflexión, sino más bien la siente, así como la condición primordial del cuerpo-escritura, no se puede saber del “yo” si no es mediante la sensibilidad de sí mismo.

El “yo” que crea Lispector en sus textos es paradójico, pues busca la despersonalización, pero al mismo tiempo se encuentra en una re-afirmación de sí, por lo que añade: “[...] ya leí biografías de personas que de repente pasaban a ser ellas mismas, y cambiaban por completo de vida. Creo que, si yo fuera realmente yo, los amigos no me saludarían en la calle porque incluso mi fisonomía estaría cambiada. ¿Cómo? No sé” (Lispector, 2005). El “yo” se transforma en una subjetividad, pues sabe que es un “yo”, pero a partir del “otro”, además dice que, si realmente fuera ella, habría transformaciones, incluso, en su aspecto físico, pues ser implica a su vez no ser lo que los otros perciben. En ese ejemplo hay un desprendimiento de sí, en el que parece que entre más se es, menos es, pues logra un

estado del “yo” lejos de la categorización, aspecto que se puede relacionar con los postulados teóricos de Hélène Cixous que establecen que ese “yo” mujer es abierto, flexible y bisexual.

En el mismo texto, hay dos pequeños fragmentos que parecen determinantes para entender la revelación del mundo o la revelación del yo en el mundo. Primero afirma que la experiencia de vivir es un descubrimiento, así que expresa: ““Si yo fuera yo’ parece representar nuestro mayor peligro al vivir, parece la entrada nueva a lo desconocido” (Lispector, 2005), vivir es una travesía que quita automatismo y coloca al individuo frente a la posibilidad del re-descubrimiento de un “yo” al que se le revela el mundo, es por lo que parece enfrentarse también a un riesgo y, por supuesto, a lo que no está dispuesto en su contexto inmediato, aquello que no está determinado por los preceptos sociales, sino por el sentido que le otorga con base en la experiencia del cuerpo-escritura.

En segundo lugar, el texto revela la vivencia que el “yo” puede experimentar en su relación con el mundo, mientras ese “yo” se conjuga con este de manera más pura, la vida se abre en su magnificencia frente a cualquier sujeto que así lo determine, tal como lo establece en la siguiente afirmación:

Pero tengo la intuición de que, pasadas las primeras llamadas locuras de la fiesta que sería, tendríamos al final la experiencia del mundo. Bien sé, experimentaríamos finalmente a pleno el dolor del mundo. Y nuestro dolor, aquel que aprendimos a no sentir. Pero también seríamos a veces invadidos por un éxtasis de alegría pura y legítima que no logro adivinar. No, creo que ya estoy de algún modo adivinándola porque me sentí sonriendo y también sentí una especie de pudor, el que se tiene ante lo que es muy grande. (Lispector, 2005)

La cita anterior es la descripción del “yo” en la vivencia con que el mundo, no solo sintiéndolo desde el placer, sino también desde el dolor, este acontecimiento se convierte en una experiencia o bien en un aprendizaje que se vierte en la expresividad que, tal como la escritura, se configura gracias a la voz y al silencio. Solo puede vivir el “yo” por medio de la experimentación de instantes de gracia de vida, estos son repetidos y continuos, y le permiten conjugarse con la vastedad del mundo, una vivencia más grande, más vivificadora, tal como el todo de sí en algo más excelso. De este modo, podría completarse la crónica de Lispector de la siguiente manera: Si yo fuera yo, sería también el universo entero.

En esa misma línea, en el texto de *Agua viva* hay una constante respecto a la reafirmación del “yo”, un “yo” que se va construyendo de instantes-ya, que incluso marcan el transcurso de los días, por ejemplo, la voz narrativa menciona: “Y después de una tarde de

«quien soy yo» y despertar de madrugada todavía desesperada, entonces a las tres de la madrugada desperté y me encontré” (Lispector, 2013: 110). Es decir, toda la diégesis es un continuo reflexivo de la narradora en torno a la pregunta por la antonomasia de la identidad: quién soy yo, a lo que dará por respuesta el proceso de búsqueda y re-afirmación de sí; en esta continuación se gestará el encuentro con lo que está en su mundo, pero también con el “otro” y consigo.

Asimismo, la re-significación del mundo es el resultado de ese proceso que el personaje atraviesa en la diégesis, para develar ella tendrá que develar-se. Es así que el cuerpo-escritura es determinante para entender la travesía del “yo”, ya que las protagonistas de *Aprendizaje o el libro de los placeres* y *Agua viva* le dan un sentido al mundo y lo re-significan a partir de su experiencia con el “yo” y con lo “otro”. Ambas diégesis narran el proceso de búsqueda de cada una de las protagonistas, por lo que se establece que las dos obras poseen características de la *bildungsroman*.

El inicio de ambos textos comienza con el grito que hacen las protagonistas para re-afirmar su “yo”, por lo tanto, su búsqueda se vierte en la exploración del mismo; por un lado, en *Aprendizaje o el libro de los placeres* el primer apartado recibe por nombre el origen, un inicio que marca los primeros cuestionamientos que Lori tiene en torno a su “yo”, por lo que recuerda lo que Ulises le sugería con anterioridad: “[...] él había dicho una vez que quería que ella, cuando le preguntaran su nombre no respondiera ‘Lori’, sino que pudiese responder ‘mi nombre es yo’, pues tu nombre, había dicho él, es un yo [...]” (Lispector, 15: 2021). Lori rememora la sentencia que Ulises le hace, él le da una enseñanza, pero ella se pregunta cómo es ser un “yo”. El recuerdo abre la posibilidad de que Lori tenga como objetivo ser “yo”, no solo mediante la enunciación, sino a partir del vivir siendo. La revelación del mundo ha comenzado con las ganas de aprender a ser ese “yo”.

En este primer momento el “yo” que se revela al mundo de manera universal, como lo designaba Lispector en sus crónicas, no está, solo hay una intencionalidad, ya que las palabras no son de ella, son las reflexiones que Ulises hace, tal como si Lori las tomara prestadas en un primer momento, para después probar el sentido del mundo mediante su “yo”.

Los primeros momentos de descubrimiento del “yo” suceden en el reflejo, el “yo” debe asumirse cuerpo, tal como el momento en el que la voz narrativa describe cómo Lori se ve en un espejo, imagen que se vuelve simbólica, pues ella está visualizándose entera. Al

verse en el espejo, Lori descubre la primera gracia de vida: “Durante una fracción de segundo la persona se veía como un objeto para ser mirado, lo que podrían llamar narcicismo pero que, ya influida por Ulises, ella llamaría: gusto de vivir” (Lispector, 2021: 22). La despersonalización es una respuesta a la búsqueda de ese “yo”, que no puede estar fijo, pues también tiene que ver-se desde afuera para percibirse completa, para ver-se como lo “otro”, no se puede re-integrar la persona, si no es mediante la salida de su “yo”, ya que la imagen de un “yo” se concibe desde la objetivación de éste.

El gusto de vivir será encontrar el “yo” en el mundo, es por lo que líneas más adelante la voz narrativa dice: “La más apremiante necesidad de un ser humano era convertirse en un ser humano” (Lispector, 2021: 37). La cita parecería una obviedad, pues se es parte de la especie humana, es decir, ser un humano ya está dado, así sin más, pero la relación con el otro va a ser el re-conocimiento del “yo”, el aprendizaje está en saber-se existiendo, por lo que el proceso de asumirse en un “yo” es una tarea más compleja, de deconstrucción.

En *Agua viva* la experiencia de la iluminación o de la nueva concepción del mundo aparece desde las primeras páginas, además se acompaña con la anunciación de ese fulgor, pues mediante un aleluya la voz narrativa quiere ser en el presente o, dicho de otra manera, quiere vivir en el instante-ya, tal como afirma: “Quiero poseer los átomos del tiempo. Y quiero capturar el presente, que, por su propia naturaleza, me está prohibido; el presente se me escapa, la actualidad huye, la actualidad soy yo siempre en presente” (Lispector, 2013: 12). El tiempo presente va a ser una característica del “yo” en relación con el “otro”, ya que la temporalidad del “yo” es un continuo presente, el “yo” que acontece y que fluye en el presente.

Así como en los apartados anteriores se establecía que el cuerpo-escritura es el elemento por el cual las personajes le dan sentido al mundo, será también esa revelación de éste lo que permitirá el descubrimiento del “yo”. La relación del “otro”, por lo tanto, es también la relación con el “yo”, es decir, hablar de la individualidad o de la particularidad del “yo” es también hablar del “otro”. En los textos de Clarice Lispector “yo” y “otro” también se encuentran presentes en su poética, pues las voces narrativas identifican que no pueden ser si no es mediante el otro.

La singularidad de cuerpo ya no existe, pues cuando se agrega la fuerza externa del otro, se intensifica o potencializa la experimentación de sentir al mundo con el cuerpo, tal

como establece Silvana Vignale: “La alienación del cuerpo nos acontece cuando pasamos de vivir(lo) a una representación de nosotros mismos: una de las formas de experiencia del éxtasis” (Vignale, 2021: 6). La vivencia de esa extrañeza del “otro” en el “yo” es también la agudeza de los sentidos, es por lo que Vignale apela al significado etimológico de la palabra éxtasis, y establece que viene del griego *ek stasis* que significa estar fuera de sí mismo. El éxtasis del “yo” es estar fuera de sí, ser otro, desconocerse, y re-afirmarse al mismo tiempo, así como los personajes de los textos de Lispector que viven esos instantes de exceso de vida por medio de una despersonalización que re-afirma su “yo” y lo potencializa, le da fuerza para sentir al mundo en su máxima expresión.

El juego de identidad es una constante ruptura de los límites entre el “yo” y lo “otro”, tal como las personajes de *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* que absorben lo externo que hay en el mundo, para después apropiárselo y nuevamente enunciarlo con la voz. Este vaivén entre lo externo y lo interno es una manera de apropiarse el mundo, pues el “yo” asimila la otredad para re-afirmar y hacer constatar la vida que siente, pero también para pertenecer y formar parte, de una manera más pura, del mundo.

De este modo, la búsqueda del “yo” implica también una demanda por la pertenencia. En otro texto que forma parte del compendio *Revelación de un mundo*, hay un fragmento que se titula: “Pertenecer”, en esta crónica Lispector reflexiona sobre su nacimiento, el cual estaba permeado por la creencia de que brindaría salud a su madre enferma, sin embargo, asevera: “Como si contasen conmigo en las trincheras de una guerra y yo hubiera desertado. Sé que mis padres me perdonaron [...] Pero yo, yo no me perdono. Querría que simplemente se hubiera cumplido un milagro: nacer y curar a mi madre. Entonces sí: yo habría pertenecido a mi padre y a mi madre [...] pertenecer es vivir” (Lispector, 2005). La falta de la que habla la escritora brasileña es la deuda que ella le adjudica a su nacimiento, esta, además, se agrava porque la cura podría ser la forma en que se vincula y se une con su madre, sin embargo, no logra completarse, pues ese sentido de pertenencia que el “yo” logra al fundirse con el “otro” desde su nacimiento, no se encuentra, si vivir es pertenecer al mundo, ella no se siente parte de este, tal como sus personajes que están en una exploración constante.

En esa línea, se podría establecer que el sentido del mundo se da mediante una revelación de este, pero también gracias a un “yo” que se re-descubre en un “otro” o desde un “otro” que pertenece al mismo mundo.

Así pues, los personajes de *Aprendizaje o el libro de los placeres* y *Agua viva* son voces narrativas que están viviendo su experiencia de re-conocer el mundo gracias a su cuerpo, pero que no lo realizan de manera aislada o en solitario, sino que la relación con el contexto en el que se encuentra determina sus cuestionamientos, así como su vínculo con éste, tal como Lispector describe en la crónica escrita en 1968, que recibe el nombre de “En busca del otro”, en la que dice: “Pero algo sé: mi camino no soy yo, es otro, es los otros. Cuando pueda sentir plenamente al otro estaré salvada y pensaré: he aquí mi puerto de llegada” (Lispector, 2010: 31). La búsqueda del otro es también la búsqueda de sí, y el punto de clímax es cada una de las formas en que describe el estado de gracia, ya sea en los *instantes-ya*, el *it*, o bien con la animalidad que hay en los personajes de *Agua viva* o de *Aprendizaje o aprendizaje de los placeres*, pues el “yo” puede tomar las formas que sean posibles, puede ser todo y nada al mismo tiempo; el desencuentro que hay al inicio en ambos textos es una forma de re-contrarse en un “yo”, ese “yo” que puede ser todas las voces de la humanidad, ser incluso más que el nombre.

Es por lo anterior que la búsqueda del “yo” va a ser un reconocimiento en el “otro”, tal como describe en los ejemplos de sus crónicas, ya que Lispector hace de cada texto un eslabón más que configura una red comunicante de su visión, en la que cada crónica, cada novela o cada cuento es una pieza más para tocar al mundo, y que no necesariamente corresponden a una significación específica, sino a la experiencia, como se describe a continuación.

2.3.1 La sinestesia del sentido del mundo a partir de la crisis del yo

Clarice Lispector nació en medio del caos, sus padres decidieron emigrar de Ucrania sin un destino certero. Durante los años veinte una serie de cambios sociales se gestaban alrededor del mundo, por lo que el ambiente de la época era de total incertidumbre, tal como relata Daniela Tarazona en el texto *Clarice Lispector. La mirada en el jardín*: “Dada la situación política, y los conflictos derivados de la primera Guerra Mundial y la Revolución de 1917, sus padres, Pinkhas Lispector y María Krimgold, emprendieron el viaje hacia América, donde habían decidido exiliarse” (Tarazona, 2020: 16).

El escenario de posguerra no solo marcaba un parteaguas histórico para la humanidad, sino también el brío de las vanguardias artísticas que se manifestaban en contra de los

cánones establecidos y las formas clásicas del arte. Además de representar también el hábito del cuestionamiento del ser humano en medio de ese ambiente posbélico, por lo que se deja expuesto el fracaso y desazón del sujeto, aspecto que Ana Hidalgo analiza en su texto: “El núcleo de la palabra: El retorno a la lengua del origen en la obra de Clarice Lispector” y que será directriz en este apartado de tesis.

Hidalgo propone que los textos de la escritora brasileña evidencian una crisis del lenguaje y a la par una vuelta al mismo, pues como resultado de la búsqueda del yo hay un retorno y posibles respuestas en ese mismo yo. De este modo, los conflictos de inicios de época se ven reflejados en la crisis del sujeto y también en los mismos artistas de vanguardia, ya que: “[...] a principios del siglo XX será una realidad ineludible que abarcará todos los ámbitos del hombre, un escepticismo que desmontará todos los lugares del sujeto, desde la filosofía –la virulencia del pensamiento nietzscheano, el anuncio del fin de la metafísica– hasta la sociedad –los movimientos y transformaciones sociales– y el arte –las vanguardias– [...]” (Hidalgo, 2013: 46).

El contexto en el que se da el nacimiento de Lispector se refleja también en su obra, pues el colapso del sujeto es representado en la fractura del lenguaje y la búsqueda de nuevas formas o transgresiones, ya que aquellas verdades o certezas de siglos pasados se vuelven obsoletas, es así como: “[...] la palabra era un instrumento de poder y aún más, mi palabra era mi verdad. Sin embargo, con el cuestionamiento del sujeto, con la frustración del yo, el lenguaje se manifiesta igualmente insuficiente, y así poseer el discurso ya no es ganar el mundo sino apenas un poco de apariencia, el borde del borde, un juego.” (Hidalgo, 2013: 46). La crisis del sujeto, por lo tanto, es una consecuencia del conflicto que trae consigo la Modernidad, que se manifiesta también en la desestructuración del lenguaje y que llega al punto más álgido con la posmodernidad.

Las vanguardias artísticas utilizan la subversión del lenguaje como una de sus principales características, sin embargo, en esa transgresión siempre existe una búsqueda del yo y una representación del mismo, a través de los preceptos particulares de cada uno de los movimientos artísticos; por ejemplo, Hidalgo realiza un análisis de la crisis del sujeto en el surrealismo y habla de cómo ese sujeto se revela a sí mismo, ya que “La multiplicidad lingüística del surrealista tiene como fin revelar el sujeto auténtico que se esconde bajo la

vida consciente del hombre, confiando así en la existencia de un yo auténtico subyacente del yo falso, la contradicción que me afirmará: soy el que no soy” (Hidalgo, 2013: 47).

El ejemplo del surrealismo como uno de los modelos de la crisis del lenguaje evidencia el sentido del sin sentido; es así que el artista rompe con la significación del signo y va a apelar a las posibilidades sensoriales, entonces, con otras vías o bien con la propia desarticulación del signo devela la existencia de lo que no es, se desarticula, para volver a sí mismo, pero con otras acepciones o bien para re-significarse.

De este modo, en los textos de Lispector hay una crisis que permite desestructurar y poner en evidencia el sentido del sin sentido; la escritora brasileña se sitúa ante el lenguaje para quebrantarlo, lo vacía de sí, pero en este vaciamiento en el que vuelve a la palabra para enunciar lo que vive, para exponer al cuerpo-escritura y encontrar sentidos del mundo, tal como afirma: “Quiero la verdad que sólo me es dada a través de su opuesto, de la no verdad” (Lispector, 2006: 94). Así como la voz narrativa de *Agua viva* establece: “Esta es la vida vista por la vida. Puede no tener sentido pero es la misma falta de sentido que tiene la vena que late” (Lispector, 2013: 17); es así que la búsqueda de una verdad regresa al mismo yo, a la misma vida, por lo que esa verdad, que no es absoluta, puede retorcerse para re-significarse por medio del cuerpo-escritura.

En ese orden de ideas, en la segunda mitad del siglo XX se da una crisis del sujeto, de ahí que con la Postmodernidad aparezcan también la teorías deconstructivas: “La deconstrucción, encabezada por el filósofo francés Jacques Derrida, pretendía la desarticulación del lenguaje dinamitando la semántica, el movimiento del discurso abriendo infinitos puntos de fuga por los que nos deslizaríamos de manera que el sujeto nunca encontraría reposo, incapacidad de las palabras para ser conceptos, inquietud sin cese, salida del hombre” (Hidalgo, 2013: 48).

Con base en la cita anterior, se puede resumir que el sujeto tiende hacia la fragmentación, pero también hacia la apertura, tal como se describía del cuerpo-escritura, no será estático, ni fijo, sino abierto, con lo femenino y lo masculino en su existencia. De igual manera, la poética de Clarice Lispector se concentra en la relación de los personajes con la vida, pero a partir de una desarticulación de la misma; en *Agua viva* y en *Aprendizaje o libro de los placeres* existe una búsqueda que no tiene un fin utilitario, más bien evidencia la crisis del sujeto, en la que las voces narrativas se desarticulan para resignificar-se, para develarse

a sí mismas por medio de la exploración del cuerpo, ya que existe una crisis del yo, una fragmentación y un regreso a ese mismo yo.

Ese vaivén que implica la crisis del sujeto, se debe entender también desde la relación del yo con el *otro*, pues no se da de manera aislada; para María Luisa Bacarlett el sujeto siempre tiene una necesidad de vincularse con el otro, pero a modo de paradoja, este se vuelve al yo desde el mismo cuerpo, por lo que afirma: “Esta búsqueda nace a partir de la pregunta por el ser, por lo que se puede establecer que en este afán de crear lo propio, de volver familiar un entorno que nos es extraño en principio, terminamos cayendo en la paradoja de que, al final, lo único que nos es verdaderamente propio es lo más pegado a nuestros músculos y huesos: nuestra piel, nuestro traje espacial” (Bacarlett, 2013: 43). La vivencia del sujeto solo se puede dar a partir del yo, esa indagación del cuerpo que, en palabras de Bacarlett, se concibe desde la piel misma; como desde Jean-Luc Nancy el sentido del mundo es el que se plasma por medio de la experimentación, por medio del tacto, de los sentidos.

En los textos de Clarice Lispector la experimentación de los sentidos es una apelación constante a *otro*, pero que vuelve a la experiencia del cuerpo; por ejemplo, en *Agua viva* dice: “Escúchame, escucha el silencio. Lo que te digo nunca es lo que te digo y sí otra cosa [...] Un instante me lleva insensiblemente a otro y el tema atemático se va desarrollando sin plan pero geométrico, como las figuras sucesivas en un caleidoscopio” (Lispector, 2013: 17). En la cita anterior, la voz narrativa llama a *otro* y lo incita a que escuche el silencio, como se mencionó anteriormente; es en ese sin sentido y no correspondencia en el que se encuentra la vida misma imperfecta, en este caso el sonido del silencio es la verdad de lo que dice y tal como añade, no otra cosa; de igual manera agrega que el tema de la vida se representa en lo espontáneo, pero sobre todo en las formas, en las texturas, en ese caleidoscopio que reúne un sinfín de posibilidades de percepción. El cuerpo-escritura es también esa forma amorfa caleidoscópica del mundo, no puede fijarse, pero se toca con los ojos.

Se puede decir que el cuerpo-escritura es una representación del yo que se desestructura y se evidencia en los personajes de los textos de Clarice Lispector a partir del encuentro y desencuentro de este, pero es en la sensación en la que se puede hallar una vivencia de mundo, la cual puede no corresponder con la establecida o bien con los sentidos correspondientes. Por ello se propone que como consecuencia de la crisis de ese yo habrá una

re-presentación de la vida, alumbrada por la sinestesia del cuerpo-escritura, en *Agua viva* y de *Aprendizaje o el libro de los placeres*.

En términos neurocognitivos la sinestesia es “[...] la denominación general para un conjunto estados cognitivos que tienen en común que los estímulos de un sentido son percibidos involuntaria y simultáneamente por otro [...]” (Day 2002: 171-180), no es la sustitución de un aspecto sensorial por otro, sino más bien de un cruce cerebral de actividades sensoriales.

En la literatura se alude a esta percepción de sentidos, sobre todo, como una figura retórica que se ha empleado desde los textos de la Antigüedad; Stephen Ullmann (1968) realizó estudios centrados en la repetición de lo sensorial en el aspecto literario y establece que la sinestesia se da mediante enlaces entre varias zonas sensoriales o bien entre un campo sensorial y otro extrasensorial, pero además obtuvo una conclusión destacable, ya que resalta que el tacto es en todos los casos la fuente principal más utilizada y el oído el receptor más considerable. La aseveración de Ullmann, que coloca al tacto como el sentido más empleado en el lenguaje literario, se puede utilizar de parámetro para destacar su importancia, así como la de los sentidos, en los textos de Clarice Lispector, sobre todo al referir la idea de tocar al mundo con el cuerpo-escritura.

Si bien ya se hablaba de la crisis del sujeto y la forma en que se manifiesta en los textos de la escritora carioca, es necesario decir que en esa desarticulación los personajes encuentran una nueva forma de enunciar lo que viven, pero esa enunciación puede no corresponder con el significado implícito que se encuentra en el mundo, sino más bien con el que la misma experiencia del cuerpo-escritura percibe, por lo que la sinestesia es el sinónimo de ese sentido del mundo, en el que la verdad se da también a partir de la no-verdad, de la no correspondencia.

Dicho lo anterior, de esta forma el sujeto vuelve al mismo cuerpo por medio de la sinestesia, en la que pueden no corresponder los sentidos empleados para una actividad que se concibe desde un órgano sensorial, por ejemplo, la voz narrativa de *Agua viva* apela a vivir el mundo con el oído, mediante la música, o bien a pintar con el gusto, mientras que en *Aprendizaje o el libro de los placeres* hay también una búsqueda de re-presentar algo de otra manera o diferente a la que le es dada; baste recordar el momento en que Lori se conjuga con el mar y lo vive mediante tocar el sabor salado que de él emana. En cada uno de los textos,

la voz narrativa cuestiona el orden en el que está inmersa, pero al mismo tiempo ese ordenamiento no deja de ser subyacente, como si la literatura se imbricara con la vida, como si los sentidos dieran una significación vivencial, que puede cambiar de acuerdo con cada sujeto, sin embargo, aquí se conoce la que experimentan las voces narrativas de los textos a analizar.

El tacto toca a la vida por medio de la palabra, no es el ojo el que revisa lo que hay en el mundo, sino que la experiencia de todo el cuerpo-escritura se vuelve sinestésica para habitar-se de todas las maneras posibles, es por esto por lo que el instante-ya es el tiempo en el que vive la sinestesia del cuerpo-escritura, pues el instante en el que se experimenta es el soplo en el que escribe, en el que es dicho. Se escucha con el cuerpo entero, pero a la par capturando y sintiendo las vibraciones de la energía de los silencios; la sinestesia se configura, así, como la respuesta a la crisis de las personajes de los textos de la escritora brasileña, pero también como virtud de éstas. La obra de Clarice Lispector exhibe de manera enfática su estado de crisis y así mismo de las personajes, en la que la palabra es sinestesia pura, pues contradice la función representativa y también el encuentro con el otro y la manera en que ese otro toca al mundo, pero siempre cuerpo a cuerpo.

En *Agua viva*, el arte se convierte en una expresión sinestésica de percibir el mundo, ya que la voz narrativa subraya que las manifestaciones artísticas son el modo performativo de la vida, pues en ellas reside la implicación de los sentidos para poder crearla y recibirla, lo menciona y ejemplifica con la literatura, así como con la música; sin embargo, con la pintura se vuelve más evidente. En una descripción del instante-ya, la narradora afirma: “Y todo eso lo he pintado hace algún tiempo y en otro domingo. Y he aquí aquel lienzo, antes virgen, ahora cubierto de colores maduros. Moscas azules brillan ante mi ventana abierta al aire de la calle adormilada. El día parece la piel estirada y lisa de una pequeña catástrofe los dientes rompen, su zumo escurre [...]” (Lispector, 2013: 21). La cita anterior enuncia cómo el lienzo se transforma en vida misma, en personificación de lo inanimado, incluso, se podría establecer que no es una re-presentación, sino que, en el arte la sinestesia desagua vida, tal como si la vida lo hubiera llenado de vitalidad, que de tanto exceso se desborda.

Por otro lado, en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, el tema del olor del mundo es un *leitmotiv* a lo largo de la novela, no solo lo menciona en los aromas agradables o en aquellos que la personaje gusta, sino también en esencias intensas, como si su principal fuente

de recepción de la vida fueran los olores, fragancias agudas que se cuelan por cada uno de los poros de Lori. En una escena del texto, Lori y Ulises están próximos al mar y a los pescadores, de este momento la voz narrativa describe: “Lori aspiró profundamente el olor casi feo, casi agradable. Solo la propia persona podía expresarse a sí misma el inexpresable olor del pescado crudo—no en palabras—: el único modo de expresar era sentir de nuevo” (Lispector, 2021: 111). Cuando Lori percibe el olor, reconoce dos esencias que forman Uno, lo agradable y lo desagradable del olor es la ambivalencia de la vida, el sentido del sin sentido, es, en otras palabras, encontrar la verdad en la no verdad, por lo que el olor del pescado crudo es a la vez feo, pero también encantador. La percepción de los aromas es la aspiración de la vida, la inhalación que trae consigo un flujo de la vida en su manera más pura. Por ello es importante resaltar que ese perfume fétido no puede saber-se sino solamente sentirse, y para vivirlo, no puede sino sentirlo de nuevo, no olerse, sino que Lori podrá experimentar la vida tocando el aroma, sintiéndolo.

La vida le entra a Lori por medio de los sentidos, en este caso, no es un aroma ligero, sino más bien, de igual modo que en *Agua viva*, un exceso de vida que puede tocarlo gracias a la viveza que ya existe en ella, está llena de tacto, de sensibilidad, por lo que más adelante, la voz narrativa agrega:

Lori quería decirle a Ulises cómo el olor de la fétida marejada marida le recordaba también el olor de un hombre sano, pero jamás tendría el coraje. Aspiró de nuevo la muerte viva y violentamente perfumada del pescado azulado, pero la sensación fue más fuerte de lo que pudo soportar y, al mismo tiempo que sentía una extraordinariamente buena sensación de ir a desmayarse de amor, sintió, ya por defensa, un vaciarse de sí misma. (Lispector, 2021: 112)

El olor que parece describir lo fétido también le recuerda a la salud de hombre, una vez más la vida se le revela en la contradicción, en lo que parece no tener sentido, o bien en una percepción sinéstica de ésta. De nuevo Lori aspira ya no solo el olor, sino la vida fétida del pescado, tanto vigor concentrado en la fragancia del pez le hace, incluso, desfallacer, pues de tanta vida, perece.

El cuerpo-escritura es el edén de los sentidos. En la escritura de Lispector, la vivencia de los sentidos se convierte en ese lugar posible en el que puede darse la experiencia de la vida mediante formas no fijas, ni establecidas, un discurso *antiocularcéntrico* que, de acuerdo con Martin Jay, debe ser entendido como: “[...] un tejido asistemático, en ocasiones

internamente contradictorio, de aseveraciones, asociaciones y metáforas que nunca llegan a cohesionar de manera rigurosa” (Jay, 2007: 21). Por ejemplo, en *Agua viva* la sinestesia es la manera de encarnar al cuerpo, pero también en ese discurso *antiocularcéntrico*, como nombra Jay, hay una enunciación de metáforas que pueden no corresponder con la significación tácita del lenguaje, por lo que la voz narrativa apela de la siguiente manera: “Entiéndeme: te escribo una onomatopeya, una convulsión del lenguaje. Te trasmito no una historia sino solo palabras que viven del sonido. Te digo, por ejemplo: Tronco lujurioso” (Lispector: 2013: 32). La cita engloba las no correspondencias del discurso en las que reside el sentido del sin sentido de la vida, aquí el cuerpo-escritura escribe los sonidos para vivirlos. La experiencia con el mundo se realiza a partir de las referencias personificadas de aquello que parece no moverse, ni cambiarse, ahora es lo que está más vivo que nunca, tal como un tronco lujurioso que vive el deseo, algo inanimado que concibe desde la latencia de lo vivo, ya no es simplemente un tronco, sino un tronco que siente, un mundo que vive.

El cuerpo-escritura, por lo tanto, plasma las vivencias, pero a partir de la resignificación, por lo que es la palabra sensorial la que crea a partir de lo que ya está en el mundo, e inventa a partir de lo que vive. La vida se abre para ser experimentada y es en esos instantes en los que el cuerpo se convierte en un don para vivir, un estado de gracia que acerca a las personajes a experimentar de manera más primigenia la naturaleza de la vida, tal como un festín de sensaciones. En *Agua viva*, la vida se intensifica y la narradora logra conectar con ésta de una manera esplendorosa, por lo que enuncia: “Ha sido una sensación súbita, pero dulcísima. La luminosidad sonreía en el aire, exactamente eso. Era un suspiro del mundo [...] Siente conmigo. Sería una felicidad suprema” (Lispector, 2013: 101). Ese éxtasis de los sentidos está acompañado de felicidad o bien del estado de gracia, que ya se mencionó en otro apartado, el soplo de vida del que Lispector habla y en el que la vida vive, donde los colores se intensifican y la luz, al mismo tiempo, sonríe.

De igual manera, la percepción de las personajes es más abierta y receptiva hacia esa vida que respira, tal como si en esa búsqueda que parecía no tener un fin utilitario, hubieran encontrado la vibración de la vida y con ello un tacto más fino para sentir. Bajo esa perspectiva, en *Agua viva* la voz narrativa dice: “Todo adquiere una especie de aura que no es imaginaria, viene del esplendor de la irradiación matemática de las cosas y del recuerdo de las personas. Se empieza a sentir que todo lo que existe respira y desprende un finísimo

resplandor de energía.” (Lispector, 2013:102). La energía sinestésica de la vida le da un esplendor que puede sentir con su cuerpo-escritura, y que además se forja también con la experiencia, es por eso que menciona los recuerdos, pues la naturaleza y la percepción del mundo se entrelaza con la vivacidad de éste en el que la memoria y lo vivido se hace presente, no es objeto muerto, sino remembranza viva.

En *Aprendizaje o el libro de los placeres*, de igual manera, Lori vive ese éxtasis sensorial, que una vez comenzado parece que ya no puede parar, por lo que la voz narrativa describe:

Al mundo de perfumes, Lori ya se había despertado. Cuando volvía de la calle por la noche, pasaba por la casa vecina llena de damas de noche, que recordaban al jazmín, sólo que más fuerte. Aspiraba el olor de las damas de noche que era nocturno. Y el perfume parecía matarla lentamente. Luchaba en contra, pues sentía que el perfume era más fuerte que ella, y que podría de algún modo morir de él. Ahora es cuando notaba todo eso era una iniciada en el mundo. (Lispector, 2021: 123-124)

En este caso, las fragancias del mundo son el medio para conocer la agudeza de la vida, oler al mundo es vivirlo mediante una inspiración en la que los sentidos se convierten en la respuesta de la búsqueda inicial.

La *bildungsroman*, como estructura narrativa de la novela de Lispector, refuerza la construcción de los personajes a lo largo de la diégesis, porque también subraya el proceso de aprendizaje de Lori; ella está aprendiendo asimismo a recibir la vida, gracias a la experimentación con el cuerpo-escritura. El inicio de este texto es *in medias res*, la vida de Lori ya ha comenzado y su estadía ya está dada, sin embargo, tal como afirma en la cita antes mencionada, se puede establecer que sentir al mundo a través de su olor, por medio de la corporeidad, es la iniciación de ese nuevo éxtasis al que está dispuesta a entregarse, pues ahora no significa al mundo desde sus características ya dadas o implícitas, sino desde sus sentidos.

Asimismo, se puede decir que la crisis del yo en los textos de Clarice Lispector es igualmente un colapso de significado, pero es gracias al cuerpo-escritura que ese colapso encuentra una salida en la expansión de la vida, en la vuelta al yo desde la intensificación de este, ya que, en esta experiencia de vida, los cuerpos se extienden, se expanden, tal como dice Jean-Luc Nancy en *Corpus*:

La excripción de nuestro cuerpo, he aquí por donde primeramente hay que pasar. Su inscripción-afuera, su puesta fuera de texto como el movimiento más propio de su texto [...] No es una caída, eso ya no tiene ni alto ni bajo, el cuerpo no está caído, sino completamente al límite, en el borde externo [...] No hay más que línea in-finita, el trazo de la misma escritura excrita, que proseguirá infinitamente quebrada, repartida a través de la multitud de los cuerpos, línea divisoria de todos sus lugares: puntos de tangencia, toques, intersecciones, dislocaciones. (Nancy, 2000: 14)

El cuerpo excrito está siempre al límite, en el extremo, tal como en las obras de Clarice Lispector, en las que el cuerpo está desbordado y al límite, un cuerpo que está excrito y puede extenderse de manera que toque a otros cuerpos; en *Agua viva y Aprendizaje o el libro de los placeres* los cuerpos son excritos, no hay final que esté indicado por un punto, sino más bien hay un punto de encuentro y de interjecciones.

De igual manera, en *58 indicios sobre el cuerpo*, Nancy retoma esta idea de los cuerpos excritos y menciona como indicativo del cuerpo lo siguiente: “Un cuerpo es largo, ancho, alto y profundo: todo eso en más o menos gran tamaño. Un cuerpo es extenso. Toca de cada lado a otros cuerpos. Un cuerpo es corpulento, incluso cuando es flaco” (Nancy, 2011: 13). En las propiedades de la corporeidad, Nancy apela a un cuerpo extenso, este cuerpo se encuentra en los textos de Lispector, pues no puede entenderse si no es mediante su expansión con la vida misma y también con el tocamiento al mundo, por lo que siempre está desbordándose, así como lo vivo se derrama en la sinestesia del yo.

En el mismo sentido que Nancy, Hélène Cixous establece que la escritura es un punto de encuentro, un cuerpo excrito en el que se conjugan y se superponen el cuerpo que escribe y el cuerpo de la escritura para formar el andamiaje del cuerpo-escritura:

Texto, mi cuerpo: cruce de corrientes cantarinas, escúchame, no es una madre pegajosa, afectuosa; es la esquivoz que, al tocarte, te conmueve, te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela tu fuerza; es el ritmo que ríe en ti; el íntimo destinatario que hace posible y deseables todas las metáforas; cuerpos (¿cuerpos?, ¿cuerpos?) tan difícil de describir como dios, el alma o el Otro; la parte de ti que entre ti te espacia y te empuja a inscribir tu estilo de mujer en la lengua. (Cixous, 2001: 56)

Los cuerpos excritos son los que se funden para tocar al mundo, para sentir las pulsaciones de la vida, para sentir la vida viva, pero también esta expansión de los cuerpos es desbordada para poder acercarse al otro, para tocar al otro, para sentir propio al intruso, para sentirlo Uno.

La crisis del *yo*, en los textos de Lispector, pone de manifiesto el inicio de una búsqueda del sujeto que como respuesta obtiene una vuelta a sí mismo, el retorno al mismo *yo*, desde la perspectiva de lo corpóreo, pero es en esta excipción en la que puede conocer al mundo en su forma deforme, en su mortandad viva, en su intensificación de vida, es ahí donde se toca al otro, donde se toca al mundo.

Capítulo III. La otredad como conocimiento del mundo

Un día será el mundo con su impersonalidad
soberbia contra mi extrema individualidad de
persona, pero seremos uno solo.

Clarice Lispector

El sentido del mundo, en los textos de Clarice Lispector, como se mencionó en el apartado anterior, es algo que se re-descubre a partir de un orden ya dado o establecido. De este modo, sentir al mundo con el cuerpo es la caricia de una nueva concepción que las protagonistas de *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* experimentan y verbalizan por medio de la palabra.

En esta paradoja de re-conocer y sentir el mundo a partir de lo que ya está dado, la figura del “otro” es necesaria para concebirlo, ya que sin lo otro no puede existir un mundo para ser re-conocido; sin la mirada del “otro” no hay ni identificación ni re-conocimiento. En los textos de Lispector, por lo tanto, hay nuevas vías de conocimiento del mundo, y también de percepción de éste; la autora brasileña plantea la pregunta de qué es el “yo” y hace temblar los límites de éste, al tratar de responder a dicho cuestionamiento.

Los textos de la escritora carioca bien pueden abrir el debate ante la pregunta: ¿El “yo” será un sujeto inamovible y determinado por las instancias ya concebidas? Ante este cuestionamiento no podría existir un sí rotundo, ya que cada uno de los personajes y textos de Lispector son una posibilidad del mundo lispectoriano, en el que hay finales abiertos, puntos suspensivos que demuestran que ese otro es parte de la conformación del “yo”. La otredad, para Clarice Lispector, está presente desde lo extranjero, desde su voz que parece no pertenecer al mundo en el que está inscrita.

Alberto Trinidad (2018) establece que la escritura de Lispector está en el límite entre el exterior y lo interior, y, citando a François Collin, lo refiere con el concepto de *acosmia*. La *acosmia* hace alusión a estar fuera del mundo, pero de manera reaccionaria dirigir la escritura hacia lo íntimo, es “[...] el hecho de no tener otro mundo más que [un] mundo interior y subjetivo que [se] dilata desmesuradamente en palabras” (Collin, en Trinidad: 2018). De este modo, Collin determina que esa *acosmia* definirá la obra de Lispector, ya que gracias a esta la palabra se extiende hacia el mundo interno, es decir, que lo toca, existe la posibilidad de recrear otro mundo de experiencias sensoriales en sus personajes.

Tocar al “otro” implica, por lo tanto, un acto de intimidad, de cobijo y aceptación del “otro” en mí, es por esto por lo que es importante comenzar a entender la relación del “yo” y el “otro” desde las propuestas de Clarice Lispector, antes que otras conceptualizaciones.

En el cuento de *La legión extranjera* se afirma: “Antes había querido ser los otros para conocer lo que no era yo. Comprendí entonces que ya había sido los otros, y eso era fácil. Mi mayor experiencia sería ser el otro de los otros; el otro de los otros era yo” (Lispector, 2021: 211). Esta cita retoma la relación que existe entre el “yo” y el “otro” y en ese vínculo no hay certezas, sino sucesos donde el “yo” y el “otro” pueden ser. Esa relación está asimismo en el cuerpo-escritura, instancia llena de paradojas, por lo que este fragmento del cuento permite dar una definición de la “otredad” en la poética de Clarice Lispector; el sentido del sin sentido es también el acercamiento del “yo” con el “otro”.

Así como se pueden encontrar las aseveraciones que dan luz para acercarse hacia los textos de Lispector y la manera en que representa la relación del “yo” y el “otro”, esto no solo se encuentra en la literariedad de los textos, sino también más allá de éste. Hélène Cixous encontró en Lispector una forma de acercarse a la “otra”, la filosofía acariciando a la literatura.

La filósofa se acerca a la escritora carioca por medio de sus textos, al mismo tiempo que encuentra su “yo” en la otra, pues en los textos de Clarice ejemplifica la escritura de mujer, el grito de la colectividad y además lo describe como una autora llena de infinitas formas y significados, por lo que establece: “Entonces yo estaba en yo. Y, del mismo modo, yo-clarice en su yo” (Cixous, 1990: 135); esa proximidad que describe Cixous es el acercamiento con lo externo, haciendo suya la escritura de Lispector, en otras palabras, es a través de la “otra”. Al describir a Lispector como “el rostro de la visión” en el que se mira, es ahí donde se le es develado el mundo; gracias a temas como el amor, la humanidad, el grito y el silencio es que existe una convergencia que permite el vínculo entre la filósofa francesa y la escritora brasileña.

El ejemplo de la cercanía entre ambas mujeres subraya que la relación con lo “otro” no solo está dicha en los textos de Lispector, sino también más allá del borde de los textos y la posibilidad de tocar al “otro”, con todo lo que es y lo que implica, tal como una complementación que permite la unión, incluso en este caso, a pesar de la muerte, ya que Cixous conoció los textos de Lispector tras la muerte de la escritora. Descifrar al “otro” es

una manera de reconocer-se en éste y también la manera de armar a un “yo” que no es aislado, sino que está conformado por varios aspectos, en esa línea, y bajo la pregunta por la literatura de la escritora, Cixous responde:

No tengo ganas de hablar de Clarice. Tengo ganas de no hablar de ella, de escucharla escribir, de escuchar la música densa húmeda silenciosa de su paso de escritura, con mis nervios, escuchar sus pensamientos subiendo y descendiendo con pasos de antiguos ángeles a lo largo de la escala de la escritura, con mis oídos de párpados cerrados, tengo ganas de irradiar Clarice, el arte-clarice para mis amigas, necesito exhalarlo, su perfume, el iris, irradiar su mirada perfume. (Cixous, 1990: 132)

Cixous describe todo lo que encuentra y siente en la proximidad de los textos de Clarice, es así como establece no necesita hablar, quiere sentir a la escritora, tal como si la viviera más allá del pensamiento. La escritura se convierte en el puente que les permite acercarse más, ser más cercana, y es el cuerpo-escritura el pilar que necesita para aproximarse a “la otra”, pues es la forma de acercarse al arte, a través de los sentidos.

La obra de Lispector se convierte, así, en la ventana a un mundo, Cixous es la “intrusa” momentánea que se asoma por la rendija, pero que al re-descubrir el mundo, por medio del otro, lo hace suyo, por lo que asevera:

Toda la fuerza necesaria para ir a amar a una hoja se llama Clarice: la fuerza de dejar de tener miedo de pensar de muerte en muerte hasta la ventana. Se abre. [...] Y no basta con mirar por la ventana: también es preciso pensar en mirar la ventana, en colocar la ventana en el marco transparente de un larga, meditada, admiración, en descubrir mirando una y otra vez todos los tesoros guardados en una ventana, evocando en la ventana todos los presentes mágicamente reservados para nuestro goce que contiene una ventana, todo lo que puede ocurrir desde el momento de abrir una ventana, entrar, salir, empezar, esperar, contemplar, todo cuanto una ventana nos permite, nos propone, nos promete. (Cixous, 1995: 141)

Mirar la ventana implica más que solo observarla, implicar sentirla y vivirla, transpirar la ventana, asimismo sentir al mundo es ser el mundo. De este modo, se puede afirmar que el mundo íntimo, presentado en los textos de Lispector, se crea a partir del vínculo entre lo externo y lo interno, el afuera y el adentro. Además el cuerpo-escritura es la herramienta para comunicar, ávidamente, al receptor lo que sucede en ese mundo de cada uno de sus textos literarios. El cuerpo-escritura se aproxima a la experiencia y se vierte en lo irrepresentable a través de un éxtasis sensorial.

La vivencia desde los sentidos es, así, un encuentro también con el otro, es tocar de una manera ambivalente al mundo, pero también a sí; Lispector escribe: “Mi pregunta, si la

tenía, no era: quién soy [sino] entre quiénes soy” (Lispector, 2018: 25), es decir, la escritura concibe la vida a partir de lo otro, ese “yo” de *Agua viva* y de *Aprendizaje o el libro de los placeres* es un “yo” múltiple, que se mueve en lo femenino bisexual, en lo paradójico, es y no puede ser a la vez, es el Uno y el todo, es lo “otro” siendo el “yo”.

El descubrimiento del mundo no puede ser, por lo tanto, algo nuevo, es por esto por lo que en los capítulos anteriores se ha hablado de un re-conocimiento de las protagonistas de ambos textos, ya que re-producen a partir de lo ya dado, para re-crearlo, tal como si tomaran de la Humanidad al mundo y lo arroparan en palabras, pues según Lispector: “[...] la humanidad está impregnada de humanización, como si fuese necesario». (Lispector, 2018: 134); es decir, el “yo” es el resultado de la colectividad, ya que el proyecto de la individualidad no es desde un “yo” aislado, sino más bien se decanta y se expande hacia el otro.

En ese sentido, en *El intruso* (2006), Jean Luc-Nancy describe la otredad mediante su experiencia del trasplante de corazón que recibió. Nancy habla de que lo otro es siempre un ajeno, algo que incluso identificamos en su misma extrañidad; el intruso es un extranjero que no tiene cabida en lo propio, sino que se va adentrando.

El filósofo francés explica también que cuando el “intruso” tiene entrada, comienza a estar ahí, su llegada deviene, acontece y, entonces, también se debe experimentar esa intrusión. Sin embargo, añade que no es solamente vivir con el intruso, sino es éste el que también se inserta, tal como una de las frases clave de su texto, en la que afirma: “[...] yo he recibido, entonces, el corazón de otro; pronto se cumplirán diez años. Me lo trasplantaron. Mi propio corazón [...] mi propio corazón, por tanto, estaba fuera de servicio por una razón nunca aclarada. Para vivir era preciso, pues, recibir el corazón del otro” (Nancy, 2006: 15).

La experiencia de Nancy se convierte en una metáfora significativa para aludir a la unión de lo ajeno y lo propio. El corazón es un órgano vital que provee al torrente sanguíneo y por consiguiente genera vida, por lo tanto, la intrusión es quizá también la manera de arropar lo otro. El trasplante permitió a Nancy vivir, el intruso lo salvó, pero mediante un acto de advenimiento en el que acepta al “otro” como parte de sí.

Nancy inicia su escrito con la frase: “Yo he recibido, entonces, el corazón de otro” (Nancy, 2007: 17), la afirmación marca el comienzo de la narración de su trasplante de

corazón, que lejos de ser mera crónica, es una reflexión en torno a sí mismo y su relación con el otro.

El texto del filósofo francés es una introspección del “yo” y de la identidad primera que es el cuerpo, aspecto medular en esta tesis, y por lo que se considera importante retomarlo. En su texto *Corpus*, publicado previamente, Nancy establece que el sujeto crea un sentido del mundo a partir de lo sensible y de sus posibilidades vivenciales; por otra parte, en *El intruso* plantea la posibilidad de la otredad como parte de un “yo”, aspecto que se profundizará en el tercer apartado, de tal modo que narra: “Yo (¿quién, «yo»?; esta es precisamente la pregunta, la vieja pregunta: ¿cuál es ese sujeto de la enunciación, siempre ajeno al sujeto de su enunciado, respecto del cual es forzosamente el intruso, y sin embargo, y a la fuerza, su motor, su embrague o su corazón?) yo he recibido, entonces el corazón de otro; pronto se cumplirán diez años. Me lo trasplantaron” (Nancy, 2007: 14). La duda a la cual se refiere Nancy es el cuestionamiento de múltiples estudios sobre la pregunta ontológica por antonomasia de quién soy, pero ese cuestionamiento puede tener múltiples posibilidades, aunque la respuesta inmediata para Nancy será: somos cuerpo.

Sin embargo, con el trasplante la contestación no puede ser tan sencilla, pues tener el corazón del otro implica poseer lo ajeno en lo propio. La aseveración de ser cuerpo se cuestiona cuando ese cuerpo viene de lo externo, tal como sucede con un trasplante, lo ajeno ya es propio, lo externo por lo tanto se transforma en “yo”, pero eso no quita el desconcierto para Nancy, pues su corazón ya no funciona, pero será el otro el que lo provee de vida, entonces, para seguir viviendo es necesario que reciba el corazón del otro o, dicho de otra manera, dar-se al otro es una manera de seguir existiendo.

Bajo esa premisa, los pronombres que se poseen comienzan a tener otra conceptualización, pues la pertenencia se relativiza, lo que era mío ya no es, ahora, lo tuyo se convierte en un mío o incluso en un “nuestro.” El análisis que realiza Nancy en torno al “intruso” permite entender que el “yo” que propone Clarice Lispector en *Agua viva* y en *Aprendizaje o el libro de los placeres* es un “otro” que se fundirá en un Uno, pues a pesar de que las personajes cuestionan y re-configuran su sentido del mundo, también es la comunión con el “otro” donde encuentran una plenitud del “yo”.

Tanto Nancy como Lispector convergen en el concepto de un “yo” que se vive en plenitud cuando se da al “otro”, tal como establece el filósofo francés cuando describe las

sensaciones que experimenta: “[...] es mucho más fuerte que una sensación: la ajenidad de mi propia identidad, que, sin embargo, siempre fue tan viva, nunca me tocó con esta acuidad” (Nancy, 2007: 37). La extrañeza del corazón ajeno en el propio cuerpo es poner en duda la identidad, el “yo” no puede estar determinado o fijado a categorías inmóviles, sino a posibilidades flexivas que le den múltiples instantes-ya. El “yo” es la desarticulación que el cuerpo-escritura realiza de los convencionalismos, pues toma el lenguaje para torcerlo y crear sus propios códigos, para no darle sentido al mundo a partir de lo establecido, sino desde la propia experiencia, tal como el corazón que a pesar de parecer un extranjero, solo puede reconocer-se en esa nueva posibilidad.

La paradoja del cuerpo, por tanto, es la paradoja del “yo”, pues lo corpóreo aparece también como algo que es ajeno, en el ejemplo de Nancy es más notorio representarlo de esa manera, ya que uno de los órganos más importantes le es desconocido y aun así es cuando más vida provee, la percepción de ésta se hace más consciente.

De igual manera, en los textos de Lispector la vida se re-presenta mediante el redescubrimiento de lo “otro”, pero es con el tocamiento del “yo” al “otro”, como puede expandirse ese “yo”, o dicho en palabras de Nancy: “el yo en el otro”, y sentencia: “El intruso no es otro que yo mismo y el hombre mismo [...] Intruso en el mundo tanto como en sí mismo, inquietante oleada de lo ajeno, *connatus* de una infinidad excreciente” (Nancy, 2006: 45).

En *Agua viva* y en *Aprendizaje o el libro de los placeres* el corazón de las personajes es el corazón de la humanidad entera, es desde donde toma el sentido, el cuerpo toca por lo tanto al otro, y al mundo entero, por lo que la frase de Nancy: “Para vivir era preciso, pues, recibir el corazón del otro” es clave para el análisis de los textos, así como para entender cómo la intrusión del “yo” en el “otro” se va convirtiendo en una necesidad de las voces narrativas para experimentar, por medio del cuerpo-escritura, el goce de la vida. De este modo, en los siguientes apartados se describirá la manera en que se da el vínculo del “yo” frente al “otro” en cada uno de los textos que se analizan en este trabajo de investigación.

3.1 *Agua viva*: el llamado y el acontecer, el “it” que es “yo”

Desde un inicio el texto de *Agua viva* apela al “otro”, ya que la narración se dirige hacia un tú. Este llamado subraya ese encuentro con el “otro”, incluso a modo de cuestionamiento sobre el contexto en el que está inmerso.

Esta estrategia de utilizar en ciertos momentos del texto la segunda persona gramatical, abre también la interpelación al receptor, pues como lo establece Ordiz Vázquez: “[...] la presencia del tú designa al destinatario o interlocutor principal de toda obra literaria: el lector, de manera que, en primera instancia, la intención del autor parece ser la de interpelar directamente a la persona que está leyendo esas páginas y comprometerla en la acción del relato” (Ordiz, 1984: 84). Ordiz (1984), sugiere que la narración en segunda persona apela a un “tú”, implícito, pero que al utilizarlo también cumple con la función de apelar al receptor, lo que permite persuadir al receptor. Esta posibilidad crea un vínculo entre lo propio y lo extraño; los límites de la obra se difuminan para dar cabida al receptor, para hacerlo parte del entramado del texto, en el que el extraño forma parte del mundo de *Agua viva*.

Sin embargo, no se puede dejar de lado al lector implícito, que la narración demanda a través de la segunda persona gramatical. Así como el “yo” del texto es un “yo” múltiple, el lector se vierte a una variedad de perspectivas, tanto dentro como fuera del relato, pues: “[...] se encontrará el caso en el que el lector implícito (como sucede en ocasiones también con el autor implícito) no adopta una personalidad o una estrategia interaccional definida, sino que resulta una figura borrosa, desdibujada, incoherente o variable –un primer paso hacia la multiplicación del receptor implícito” (García, 2010: 65). Esta otra vía para entender la utilización de un “tú”, en la narración, posibilita aún más la apelación hacia lo externo, ya que la narración hace un llamado a lo que está afuera, pero ese tú no es algo que está fijo o estático, sino también que puede ser cualquiera, flexible, dentro y fuera del texto.

En *Agua viva* este desdibujamiento de los límites del texto se ejemplifica en la utilización de la narración en segunda persona. La voz narrativa experimenta un nuevo nacimiento, está emergiendo en la gracia de vida y dice: “Soy un corazón latiendo en el mundo. Tú que me lees ayúdame a nacer. Espera, está oscureciendo. Más. Más oscuro. El instante es de una oscuridad total. Continúa. Espera, porque saldré de esta oscuridad donde tengo miedo, oscuridad y éxtasis. Soy el corazón de las tinieblas” (Lispector, 2013: 43). Es

en la conjunción con el mundo en el que apela al lector, tal como si la palabra y ella misma pudieran expandirse y así tocar, incluso, a quien lee.

En este caso, la voz narrativa pide a quien la lea que la acompañe en este su nuevo nacimiento; la experiencia lectora se convierte asimismo en una vivencia, en un acto inmersivo en el que el lector siente la vida, pues acompañará a la protagonista en esa serie de pasos. El receptor poco a poco deja de ser un intruso, gracias al vínculo que se va formando entre voz narrativa y lector. “Ayúdame”, “continúa”, “espera” son acciones que siembran la complicidad con el lector, quien no puede invadir ese momento de gracia, y más bien, sigilosamente, acompaña al “otro”. En toda esa oscuridad, protagonista y lector se convierten en el corazón de las tinieblas, el corazón del mundo.

La narración evidencia, por un lado, el funcionamiento del texto y cómo éste juega con los bordes de externo e interno, así como con las vías de recepción, pero también demuestra que el vínculo entre el “yo” y el “tú” es también la representación de los niveles de conciencia y conformación del “yo”.

Después del primer párrafo donde canta el Aleluya para enfrentarse a lo desconocido, inmediatamente comienza el llamado al “tú”: “Te digo: estoy intentando captar la cuarta dimensión del instante-ya” (Lispector, 2013: 11). Nombrar a un tú no solo es mediante una enunciación, sino, incluso, por medio del imperativo, en el que la palabra se convierte en el grito del que habla Hélène Cixous para describir a la escritura; el rugido que demanda a un “tú” para que la escuche y, por qué no para cuestionarse.

En esta imploración, entonces, la conexión entre el “tú” y el “yo” es también una apelación a la conciencia de sí, le dice a ese “otro” que busca la cuarta dimensión del “instante-ya”, pero al mismo tiempo es el inicio de su propio re-descubrimiento. La experiencia de tocar al mundo, en *Agua viva*, se encuentra entre los límites de lo extrínseco y lo intrínseco, de lo público y lo íntimo, incluso en el momento de nombrarse mediante pronombres dice: “Y si digo «yo» es porque no me atrevo a decir «tú», o «nosotros» o «uno». Estoy obligada a personalizarme empequeñeciéndome, pero soy el eres-tú” (Lispector, 2013: 15). La personalización es una identificación, y si bien la voz narrativa sabe que colocar etiquetas es limitar al sujeto, admite, también, que ese “ser” no es un “yo”, sino un “eres-tú”, es decir, el ser que da cabida al “otro”, un soy que es al mismo tiempo un tú.

La unión de un “yo” y un “otro” (tú) se cuestionará mediante la libertad, ya que al relacionarse con el “otro” hay un cúmulo de experiencias que lo conforman y que pueden propiciar un choque entre ambos, por lo mismo la voz narrativa se cuestiona: “¿Soy libre? Hay algo que todavía me ata ¿O me ato yo a ello? También es así, no estoy suelta del todo porque estoy en unión con todo. Además, una persona es todo. No es pesado cargar con uno mismo porque simplemente no se carga, se es el todo” (Lispector, 2013: 39). En este primer momento, cuestiona la libertad porque no sabe si ser parte del mundo la ata a éste o bien la condiciona, pero, a pesar de eso, se subraya la necesidad del “yo” de ser parte del todo; el “otro” no es una carga, es más bien un vínculo de unión con el mundo, en el que el “yo” es.

Este tópico que se enuncia en *Agua viva* de ser en y con el mundo está no solo en este texto, sino también en algunos otros relatos, tal como si Lispector planteara una visión ontológica en su poética, ya que cada uno de sus personajes se cuestiona y debate su estar en, con y para el mundo.

El contacto con el mundo también será a partir de un proceso, característica que resalta la *bildungsroman*. En un primer momento la voz narrativa acepta que no se siente parte del mundo, es decir, siente esa extrañeza con lo externo.

En las primeras páginas, la protagonista se siente fuera del mundo, sabe que al tocar al mundo va a adentrarse a una zona desconocida, por lo que afirma: “Yo misma misteriosa y dentro del núcleo en el que me muevo nadando, protozario [...] En ese núcleo tengo la extraña impresión de que no pertenezco al género humano” (Lispector, 2013: 33). En la cita mencionada, la voz narrativa identifica que hay un mundo externo, incluso que puede nadar en ese retorno al origen, a lo primigenio; sin embargo, no se reconoce parte de éste, ha sabido estar en un espacio, pero aún no sabe vivirlo.

Páginas más adelante describe como re-nace en el mundo, desde las tinieblas y enuncia: “Oigo el redoble hueco del tiempo. Es el mundo que se forma sordamente. Si lo oigo es porque existo antes de la formación del tiempo. «Yo soy» es el mundo” (Lispector, 2013: 43). El “yo” que se va configurando en la narración de *Agua viva* se abre a las posibilidades del mundo, cuando afirma que el “Yo soy es el mundo” es asimismo decantar la individualidad en lo colectivo, además forjarlo por medio del instante y de la misma formación de la historia de la humanidad, en otras palabras, en ese reconocimiento del otro,

hay una identificación del “yo” múltiple, corpóreo y propio en su colectividad y también es su devenir.

La voz narrativa en este devenir elástico y múltiple se concentra en la figura del espejo, que como ya se mencionó es un elemento simbólico que se conjuga con la mirada, aspecto medular en la poética de Lispector. El espejo es el objeto que, por antonomasia, representa ese “doble”, pero la protagonista cavila sobre esta re-presentación y dice: “Pero ¿qué es un espejo? No existe la palabra espejo, solo existen los espejos, porque uno solo es una infinidad de espejos” (Lispector, 2013, 90). El espejo connota la multiplicidad y a la par la re-producción de significado que alude al “otro”, y la voz narrativa lo refuerza al establecer que el espejo es a su vez una diversidad del mismo espejo, ya que la fragmentación compone al todo, por lo que más adelante agrega:

¿Qué es un espejo? Es el único material inventado que es natural. Quien mira un espejo, quien consigue verlo sin verse, quien entiende que su profundidad consiste en ser vacío [...] ese alguien ha entendido entonces su misterio. Para eso hay que sorprenderlo cuando está solo, cuando está colgado en una habitación vacía [...] Solo una persona muy delicada puede entrar en una habitación vacía donde hay un espejo vacío, y con una tal levedad, con una ausencia de sí misma, que la imagen no se marque. (Lispector, 2013: 91)

El espejo es para la voz narrativa el lugar puro, donde se concentra el todo y la nada, lo diáfano y lo múltiple, en él reside la esencia de sí, tal como el Aleph borgiano que encierra toda la humanidad, el espejo representa al “yo” y al “otro”, lo interno y externo, el adentro y afuera, que puede ser la totalidad y el vacío. El vacío del espejo es la vacuidad, pero es también el lugar en el que se concentra el mundo; es curioso que este objeto cumpla con el acto de reflexión de la luz, tal como si el mundo se volviera a producir con una esencia de proyección de luz; el espejo es la equivalencia de lo “otro” y del “yo”, dicotomía que es una paradoja constante en *Agua viva*, pues la voz narrativa se aventura al re-conocimiento del mundo, y solo tocándolo es como se puede acercarse a éste, entender al “otro” es un acto de empatía, en otras palabras y tal como lo afirma Cixous: “Amar, mirar-pensar-buscar al otro en el otro, des-especularizar, desespecular” (Cixous, 1995: 65).

El cuerpo-escritura es el mismo espejo que concentra los puntos del “yo” en una presencia y ausencia que se vierte en la multiplicación y también en la re-producción del mundo; el cuerpo-escritura toca al otro, pero al mismo tiempo lo hace suyo y se toca a sí mismo, se conoce en el otro, ya no es extranjero, sino que se conjunta en la presencia y ausencia del todo.

A la dualidad del espejo también se le suma la imagen del armario y de la puerta, de manera más específica de un armario ropero, del que describe:

Función del armario ropero: conservar en la oscuridad a los travestidos. Naturaleza: la de la inviolabilidad de las cosas. Relación con personas: nos miramos en el espejo de la parte interior de la puerta, nos miramos siempre con mala luz porque el armario ropero nunca está en el lugar adecuado [...] Un armario ropero es enorme, intruso, triste, bondadoso. (Lispector, 2013: 95)

El armario ropero es una analogía del mundo, en éste, además, cabe el espejo. Este objeto es un cosmos que encierra al universo entero; el espejo está ahí dentro y cualquier cosa puede ser otra, en ese infinito de vestiduras posibles. Asimismo, el armario ropero es una ventana hacia el mundo externo, pero también una vuelta hacia sí, por medio del reflejo y por supuesto de la mirada.

La cita antes mencionada se divide en varios elementos que se relacionan con el armario ropero; primero su función que, contrario a cualquier categoría, permite la conservación de la multiplicidad rescatando la importancia de la esencia del objeto; segundo, la relevancia de la naturaleza del objeto mediante su esencia; tercero, cómo el objeto se vincula con lo humano, cabe resaltar que este vínculo se da por medio del espejo, que es donde reside la relación con el otro; y, por último, cierra con la grandeza del ropero, que al igual que el universo es incommensurable. Los elementos mencionados son parte del vínculo entre el “yo” y el “otro”, pues expone la multiplicidad, la relación con lo humano, la esencia y la magnanimidad de éste.

La mirada por lo tanto enmarca la relación de un “yo” y un “otro”, pero no es cualquier vistazo en ese armario ropero, sino un modo compasivo de mirar; el intruso que se asoma no puede comenzar a pertenecer porque, como dice Jean-Luc Nancy, no se puede entender la proximidad con lo otro, si no es mediante la bondad. Y en esa bastedad bondadosa, la voz narrativa relata cómo el armario ropero se abre para develar el conocimiento del todo y de la nada, así que describe:

Pero entonces se abre la puerta-espejo y con el movimiento de la puerta se crea una nueva composición del cuarto en sombra y en esa composición entran frascos y frascos de vidrio de claridad fugitiva [...] Ahí puedo pintar la esencia de un armario ropero. La esencia que nunca es cantáble. Pero quiero tener la libertad de decir las cosas sin nexo como una profunda forma de alcanzarte.” (Lispector, 2013: 96).

La puerta-espejo es la vía de acercamiento hacia el “otro”, y se divide y multiplica en bastos frascos que mediante su materia proyectan la claridad, tal como si, por medio del mismo espejo, se multiplicaran a su vez vidrios infinitos y estos a su vez dispararan la luz en milésimas partes que se desprenden del mismo espejo. Es en ese sitio donde converge el universo, en el que también encuentra la libertad de ser, justo donde puede encontrar la forma de alcanzar al otro. La palabra habita en el armario ropero como un puente para tocar al otro, pero acontece cuando se abre la puerta-espejo, tal como un pasaje hacia la aproximación del “otro”; se abre el armario ropero y con esto la posibilidad de palpar al otro de una manera insondable, es ahí donde se da la unión del “yo” y el otro”. Gracias a la palabra, el cuerpo-escritura habita en el ombligo del mundo y, además, de nuevo con la compañía de los sentidos, con un canto que se interpreta de forma suave y expresiva, resaltando la melodía, al mero estilo cantáble.

La claridad del mundo está en la puerta-espejo y esta a su vez es el corazón del armario ropero, del que emanan fragmentos del mundo re-presentados en la proyección de luz que atraviesa diáfana por frascos. Es con cada partícula que nace del mundo con la que se compone el “yo”. El espejo refleja un “yo” que puede re-presentarse en un destello en el que ya no es materia, sino el vínculo entre el universo, el “otro” y el “yo”, tal como dice la voz narrativa de *Agua viva*: “Yo soy es el mundo”.

En apartados anteriores se trató el símbolo del agua como una forma de conocimiento en el acercamiento del “yo” y el “otro”, esto no es la excepción, ya que la cercanía de la voz narrativa con el “otro”, en un primer momento, es un llamado e incluso una incomodidad, pero posteriormente es un constante fluir que no solo está en la enunciación, sino en la misma experiencia de la protagonista. De este modo, la relación con el “otro” es una experiencia progresiva que se convierte en vivencias cada vez más amables y menos agresivas; el “yo” se apropia del corazón del “otro”.

Si bien la enunciación mediante los vocativos a una segunda persona es una estrategia narrativa para aludir al “tú”, también hay una progresión que se va a apropiarse del “yo”; por

ejemplo, en el inicio del texto, la voz narrativa enuncia: “Escucha: yo te dejo ser, entonces déjame ser” (Lispector, 2013: 2024). Esta instrucción que hace la voz narrativa invoca a los sentidos del “otro” y también le pide que la deje ser, tal como si eso, que parece intrusivo, se fuera convirtiendo en algo familiar. “Dejar-se ser” es la manera en que se apertura la entrada del “otro”, tal como un acto de poder ser en múltiples posibilidades y formas; el “otro” es un “yo” que se permite ser “otro” como un entidad flexible y abierta.

Es así como en páginas posteriores irá descubriendo cómo acepta al mundo de manera más placentera en cada uno de los instantes-ya, del estado de gracia en el que prueba las delicias del cosmos, tal como afirma: “Solo me posee una dulzura: la convivencia con el mundo” (Lispector: 2013: 46). Después de que hay un llamado para dejar-se ser, existe la aceptación del mundo en la protagonista, y es ahí en que el “otro” se conjuga con el “yo” en éxtasis, por lo que agrega: “Lo extraño se apodera de mí; entonces abro el paraguas negro y me alborozo en una fiesta de baile en la que brillan estrellas” (Lispector, 2013: 46). En ese estado de gracia es en el que hay una comunión con el intruso, con el “otro”, y es en ese instante-ya en el que logra la plenitud de sí.

El éxtasis se convierte en una experiencia incluso erótica, tal como si el mundo poseyera a ese “yo”, pero al mismo tiempo el “yo” hiciera suyo al mundo, ambos se expanden para poder tocar-se gracias a una fuerza vitalicia que emanan al unirse, por lo que describe: “De mí en el mundo te quiero contar la fuerza que me guía y que me da el propio mundo, la sensualidad vital de estructuras nítidas y las curvas que están orgánicamente ligadas a otras formas curvas [...] El erotismo propio de lo que está vivo está disperso en el aire, en el mar, en las plantas, en nosotros, disperso en la vehemencia de mi voz, yo te escribo con mi voz” (Lispector, 2013: 2024). La unión orgiástica con el mundo es un acto donde la vida también se expande al igual que la voz narrativa, la primera desprende su perfección imperfecta mediante sus múltiples formas, colores, olores, mientras que en la segunda sus sentidos se agudizan para recibir a la vida, tal como si la conjunción con el mundo le planteara nuevas realidades que acentúan la experiencia de vivir.

De esta manera, el vínculo con el “otro” será un acto de vida-muerte, vive en la experiencia del instante-ya y muere para re-descubrir la vida. En los pronombres que emplea renace y sucumbe en cada acercamiento al mundo, por lo que afirma: “Todavía no estoy preparada para hablar de «él» o de «ella». Demuestro «aquello». Aquello es una ley universal.

Nacimiento y muerte. Nacimiento. Muerte. El nacimiento es como una respiración del mundo” (Lispector, 2013: 44). En los instantes-ya puede tocar al otro, pero no puede personalizarlo, es la universalidad del binomio vida-muerte y es en ese ciclo en el que el todo del mundo vive.

En cada unión o acercamiento al “otro” se genera una fuerza vivificadora que permite la re-generación del “yo” y del mundo; tras una experiencia de cópula con el mundo la voz narrativa establece: “Estoy encantada, seducida, arrebatada por voces furtivas” (Lispector, 2013: 49). El estado de gracia se gesta en la comunión con el mundo, mediante un éxtasis que la voz narrativa experimenta; las mieles y frutos del cosmos le encantan y la seducen en un arrebato, pues el tacto permite que se llene de vida: vida y ser se extienden para verter más vida, en otras palabras, el júbilo de la vida no puede ser si no es con la unión del mundo con el sujeto.

La conexión de la protagonista con el mundo solo puede hacerse mediante actos de bondad y de compasión con el “otro”, cuando ésta comienza a experimentar estos instantes de estado de gracia en los que vive al mundo y al “otro”, afirma: “Y sueño con lujuriantes grandezas hundidas en tiniebla; alborozo de la abundancia, donde las plantas aterciopeladas y carnívoras somos nosotros que acabamos de brotar, agudo amor; lento desmayo” (Lispector, 2013: 38). La unión con el mundo manifiesta una forma más cercana a un vínculo puro, es por lo que asemeja al “yo” y al “tú” como parte de la naturaleza, pero además agrega la característica de ser plantas carnívoras, como representación de la vida comiéndose a la misma vida, pues, al igual que la planta carnívora, la protagonista quiere devorar-se la vida. En esa comparación de llenar-se de vida, es donde está la unión del “yo” y del “otro” y es también ese “agudo amor”, donde reside la libertad.

El acercamiento con el otro es el devenir de la vida y si bien es donde se encuentra el éxtasis del “yo” en aparente libertad, es donde también reside la belleza. En *Aprendizaje o el libro de los placeres* hay un momento en el que Lori compra suéteres para sus alumnos, tal como si regalar-se al otro fuera esa manera de aproximarse; de igual manera en *Agua viva* esa conexión se refuerza no solo con la naturaleza, sino también con la humanidad, por lo que afirma:

Estamos sentados cerca y mirando distraídos. Y entonces ellas [las flores] indolentemente se van abriendo y se entregan a la nueva estación bajo nuestra mirada maravillada; es la primavera que se instala. Pero cuando viene el invierno yo doy y doy y doy. Regalo mucho. Acojo camadas de personas en mi pecho tibio. Y se oye el ruido de quien toma sopa caliente. Vivo ahora días de lluvia; y se acerca mi tiempo de dar. (Lispector, 2013: 74)

En la cita anterior contrasta las estaciones del año, éstas son la representación del nacimiento de la naturaleza, de un letargo y de su muerte, esta analogía le permite a la voz narrativa observar en las plantas la manera en que éstas se dan al mundo, durante la temporada en la que florecen; de igual forma, la protagonista aprende a dar-se al “otro”, pero logra ser más consciente, pues ella se entrega a los demás en el invierno, acto aún más compasivo, pues da, incluso, en un tiempo gélido.

La voz narrativa se transforma, entonces, en naturaleza misma y se convierte en una dadora y preservadora de vida, cuando establece que ella acoge camadas de personas en su pecho tibio, se puede comparar con la diosa griega Anakté, descrita en algunos relatos como madre del Universo y del destino. Algunas versiones de su nacimiento refieren que Anakté es hija de Caos, y en otras que emerge por sí misma; en ambos casos se puede relacionar con la protagonista de *Agua viva*, que surge en medio del grito y del centro del caos, pero también que en ese re-nacimiento se concibe a sí misma.

La imagen que alude a la voz narrativa acogiendo a la manada de personas es también parecida a la de Ananké, ya que el mito la vincula con Chronos, la encarnación del tiempo, como fuerzas ineludibles que danzan alrededor del huevo primigenio. La descripción del mito está llena de plástica, en la que los cuerpos de las deidades protegen a la vida y danzan alrededor de ésta para celebrar los elementos que conforman a la vida, el cuerpo acompaña la fiesta del cosmos. Esta idea es una constante y se vuelve algo presente en los textos de Lispector, la necesidad de regresar al origen es también un punto en el que se puede tocar a la Humanidad misma, incluso a pesar del tiempo.

Si bien este arropamiento en el que se funde la relación con el mundo se da de manera orgánica, hay instantes en los que la protagonista duda de ese vínculo, como se mencionaba anteriormente, hay cierto rechazo de la voz narrativa, pero como la paradoja lispectoriana, también en ese encuentro hay desencuentro. De este modo, se pregunta lo siguiente: “¿La vida oblicua? Sé bien que hay un desencuentro leve entre las cosas, casi chocan, hay un desencuentro entre los seres que pierden unos a otros entre palabras que ya casi no dicen

nada” (Lispector, 2013: 82). La vida se separa y se abre a una disensión cuando no existe la palabra, pero también es en esa separación, es en ese silencio que parece una discordia en el que también se toca al “otro”.

Líneas más adelante profundiza sobre el disentimiento de no fluir con el “otro”, existe incluso en esa breve brecha un punto de unión mediante la compasión, por lo que agrega: “Pero casi nos entendemos en ese leve desencuentro, en ese casi que es la única forma de soportar la vida plena, porque un encuentro brusco cara a cara con ella nos asustaría, ahuyentaría sus delicados hilos de tela de araña. Nosotros somos de soslayo para no comprometer lo que presentimos de infinitamente otro en esa vida de la que te hablo” (Lispector, 2013: 82). En ese espacio que existe entre el “yo” y lo “otro” es donde incluso, en lugar de alejarse más, hay mayor proximidad, donde se puede sostener la vida y aproximarse de manera oblicua, pues justo en esas hendiduras también se puede entrever al “otro” y así conformar al “yo”.

Ese encuentro y desencuentro entre el “yo” y el “otro” se origina en las condiciones más comunes y cotidianas para Lispector; en *Agua viva*, hacia el final, dice que experimenta el goce del alma por medio de la beatitud, y describe: “No es cierto, yo no estaba de ningún modo en meditación, no hubo en mi religiosidad. Había acabado de tomar café y estaba simplemente viviendo allí sentada con un cigarrillo quemándose en el cenicero. Vi cuando empezó y se apoderó de mí” (Lispector, 2013: 103). El acto del cuerpo-escritura de tocar al mundo no lo describe místico y etéreo, pero sí con la vida misma, esa que se manifiesta al fumar un cigarrillo, ya que donde aparentemente no pasa nada está ocurriendo lo magnánimo: el mismo acto de la vida, el devenir de la vida, que fluye en la comunión del “yo” y el “otro”.

Después de la descripción de esa escena en la que está inmersa y en la que la plenitud llega a sí, agrega: “No estoy mintiendo. No había tomado ninguna droga y no fue una alucinación. Yo sabía quién era yo y quiénes eran los otros” (Lispector, 2013: 103). La voz narrativa refuerza la idea de que ese gozo en el que se encuentra no es una falsedad, pues lo está viviendo, no necesita de alteraciones de conciencia mediante otros medios, sino que es la misma vida que le otorga la vivencia de conjuntarse con “otro” y extasiarse al hacerlo.

En las últimas páginas, el re-conocimiento del “otro” se apega más a la bondad y empatía, donde se abre paso al amor universal, al *it* que es Uno, de este modo, establece: “Estoy alegre en este mismo instante porque me niego a ser vencida, y entonces amo [...] El

amor it, es alegría, incluso el amor que termina. Y mi propia muerte y la de los que amamos tiene que ser alegre. Vivir es esto, la alegría del it” (Lispector, 2013: 108); la bienaventuranza de la que habla la voz narrativa está relacionada con la aceptación de la vida, en su posibilidad e imposibilidad, en su indeterminación, y es ahí donde se ama, porque se acepta. Además de contar con esos instantes en los que el gozo de tocar al mundo se convierte en fuerzas vitales para vivir.

Es así como podría considerarse que *Agua viva* transcurre a lo largo del proceso de apertura a la vida de la voz narrativa, quizá como una posibilidad vitalista en la poética de Lispector. El texto apela al “otro”, por medio del “tú” se llama al espectador, pero también a sí, gracias al develamiento del “yo” frente al otro, por lo que al final cierra diciendo: “Me miras y me amas. No, tú te miras y te amas. Es lo correcto. Lo que te escribo continúa y estoy hechizada” (Lispector, 2013: 111). Esta frase última del texto enuncia que la relación con el “tú”, con el “otro”, no puede tener un cierre, ya que es parte del devenir de la vida, algo que es continuo, pero que se prolonga y que al mismo tiempo la hipnotiza. La mirada es la ventana hacia sí misma, el espejo que proyecta y que devela, es por esto por lo que al mirar-se y develar-se está el “yo”, el conjunto del mundo y con la misma enunciación, en este caso, del *it*.

En *Agua viva* la narración está en primera persona, por lo que es relevante mencionar que desde un inicio hay una apelación a un receptor, no hay el nombre de un lector implícito, pero sí una llamada para quien está leyendo el texto, ya que a partir del segundo párrafo se demanda a un otro con la frase: “Te digo [...]” (Lispector, 2013: 11), es decir, se señala a una segunda persona de forma impositiva, a la que le está exigiendo que la lea. La voz pide al otro que la lea, como una manera de descubrirla, pero también de darle vida al discurso y sobre todo, tal como lo dice, hacer de las palabras su cuarta dimensión.

A lo largo de la narración esa voz en primera persona se refiere a un tú, tal como si escribiera a alguien la nueva percepción de las cosas, por lo que hará reiterativo el uso del pronombre “te”, incluso en las primeras páginas dice: “Te escribo entera y siento un sabor en ser y el sabor-a ti es abstracto como el instante” (Lispector, 2013: 12). La escritura es el lugar en el que el “yo” se completa, pero, así como siente el sabor de poder ser, esa sensación también la consume junto con el aroma de ese tú, y lo re-afirma con cada pronombre que

utiliza, que si bien es una generalidad que despersonaliza, le da un espacio en el mundo, en un sentido de pertenencia.

La cita que se mencionó en el párrafo anterior se va a repetir a lo largo del texto, ya que en las páginas siguientes de la diégesis habla de la escritura como una herramienta que la voz narrativa utiliza para comunicarse con ese “tú” en un presente, en ese instante en el que escribe con el cuerpo.

En el mismo fragmento hay una alusión al sabor, que se complementa con el aroma al que también hace referencia, tal como si esa escritura en presente (te escribo) fuera acompañada inevitablemente de los sentidos, adelante se apelará al aroma; el perfume simboliza la esencia o ese yo, incluso en un momento de la narración dice: “El aire es ‘it’ y no tiene perfume. También me gusta” (Lispector, 2013: 54). Lo externo, en este caso el aire, forma parte del mundo, pero no tiene una esencia, es algo efímero e impersonal, pero que no posee un aroma particular, puede adaptar esencias que refieran a otras, pero no uno propio, tal como la relación del “yo” con el “otro.”

La relación del *it* con la esencia se refuerza, ya que páginas adelante afirma: “Para escribirte antes me perfume toda” (Lispector, 2013: 62), la cita anterior se contrapone con la falta de olor del aire, pues para poder escribir necesita llenarse de vida y de esencia, requiere otorgarles más presencia a los sentidos, y qué mejor que hacerlo mediante el perfume; consecutivamente agrega: “¿Qué estoy haciendo al escribirte? Estoy intentando fotografiar el perfume” (Lispector, 2013: 64). La escritura es la posibilidad de plasmar ese perfume, de captarlo mediante la re-creación de la realidad, por lo que hablar a ese tú es también una manera de escribir para sí.

En la misma página, la voz narrativa asevera, en forma de aliteración, que la escritura se ha convertido en las diferentes posibilidades de re-conocimiento, así que establece: “Te escribo sentada junto a una ventana abierta en lo alto de mi estudio [...] Te escribo este facsímil de libro, el libro de quien no sabe escribir [...] Te escribo a la medida de mi aliento” (Lispector, 2013:64). El fragmento anterior es una especie de oración en la que se repite el “Te escribo” como una reiteración a un “tú”, una llamada o bien un recordatorio de lo que escribe, de dónde lo realiza y cómo lo hace; de este modo la re-recreación de la realidad se hace presente mediante la imitación de un lenguaje que puede no utilizarse de la forma gramaticalmente correcta, pero que está lleno de aromas, de sensibilidad absoluta, por lo que

por último agrega que le escribirá en la medida de su aliento, aseveración final que establece que no puede escribir si no es desde un “yo”, desde su propio halo, el “yo” no puede ser si no es con el perfume que se coloca para poder escribir-se, es la esencia de ese “yo” que emana y se proyecta en el otro.

Las voces narrativas, en los textos de Clarice Lispector, asumen un “yo” que se construye desde una búsqueda, pero también en una individualidad, una soledad desde la que puede reconocer al “otro”, tal como una apropiación y al mismo tiempo separación con el mundo; en relación con esto en *Agua viva* menciona: “Y entonces siento que dentro de poco nos separaremos. Mi verdad asombrada es que siempre he estado sola de ti y no lo sabía. Ahora lo sé: soy sola” (Lispector, 2013: 84). La voz narrativa sabe que debe desligarse del “otro” para reconocer-se, pero también identifica la soledad como un lugar en el mundo, en el que hay una relación más íntima con este; saber-se sola es instaurar su sitio en su verdad, también reconocer-se en la soledad es ser consciente de su cuerpo y darle un sentido al mundo desde la individualidad, el cual posteriormente se identificará con el “otro” para reafirmar su hallazgo.

El *it* que parece impersonal y que es estado de gracia de la voz narrativa, cobra otro sentido con la cita anterior, ya que cuando afirma: “[...] el sabor- a ti es abstracto como el instante”, lo sensible y el tiempo se colocan en el mismo nivel de significación que los momentos de gracia del instante-ya.

El *it* es una creación que nace de sí misma para proyectarse en “otro”, por lo que en esa misma analogía del aire como *it*, dice que es un soplo de vida, una inhalación que entra para después volverse exhalación. Y hace, además, la siguiente analogía:

Cuando uno ya no respira se le hace la respiración de boca a boca, se pega la boca a la boca del otro y se respira. Y el otro empieza a respirar otra vez. Este intercambio de respiración es una de las cosas más bellas que he oído contar de la vida. En realidad la belleza de este boca a boca me está deslumbrando. (Lispector, 2013: 75)

El simbolismo del aire que previamente realizaba la narradora se convierte en algo más completo con la cita anterior, ya que el “*it*” es esa despersonalización, pero para unirse o vincularse con el otro; la respiración de boca a boca es ese soplo de vida que alimenta al “otro” con el *it*, y es también a ese “otro” al que le habla, por lo que la belleza también se encuentra en la escritura, pues por medio de la enunciación puede articular las palabras y emanar el soplo necesario en la re-creación.

La unión del “yo” y el “otro”, así como se genera simbólicamente en el soplo de vida, también lo hace en el acto de dar-se al otro, tal como afirma: “Pero cuando viene el invierno yo doy y doy y doy. Regalo mucho. Acojo camadas de personas en mi pecho tibio. Y se oye el ruido de quien toma sopa caliente. Vivo ahora días de lluvia; ya se acerca mi tiempo de dar” (Lispector, 2013: 74). Las estaciones marcan nuevas facetas en las que también percibe el mundo, pero en este caso, la voz narrativa identifica que la época invernal, aquella en la que más desprotegida pudiera parecer, es cuando más se puede entregar al “otro”, en el descubrimiento, la narradora acoge a los demás, por lo que conforma su “yo” mediante el arropo a “otros”, dar-se es un modo de sentirse completa, pero también de identificarse en el “otro”.

Dar-se al otro es asimismo la gracia de vivir, el *it* de las cosas, pues parece entregarse al mundo, es arrojarse a la plenitud del sentido del mundo, en el que no hay individualismos, sino voces que se unen en uno mismo, dicho de otro modo, el cuerpo-escritura le da sentido al mundo, pero logra los momentos de plena libertad cuando se despoja de las etiquetas y de los convencionalismos, pero al mismo tiempo comulgar con el “otro”.

3.2 La experiencia del “yo” en el “otro” en *Aprendizaje o el libro de los placeres*

Aprendizaje o el libro de los placeres es una novela que, desde el título, predispone al lector acerca de una enseñanza. En las primeras páginas, someramente, se reconoce en la trama la interacción inmediata con el “otro”, en este caso, la diégesis gira en torno a Lori y su relación con Ulises, hombre y mujer que tienen un vínculo, sin embargo, con el paso del relato se puede considerar que no solamente es una relación “amorosa” para Lori, sino que es su relación con el mundo.

Si bien en *Agua viva* existe, mediante la narración, una apelación directa hacia un “tú” que de manera explícita subraya la relación entre el “yo” y lo “otro”, en *Aprendizaje o el libro de los placeres* hay una estructura narrativa más tradicional. La novela es relatada por un narrador omnisciente que cede en ocasiones la voz a Lori, sin embargo, también es cierto que aún en estas estructuras el “yo” se manifiesta, ya que incluso en la tercera persona hay un conocimiento parcial de la historia y se debe considerar, mediante la cesión de la palabra, la posición de los personajes para enriquecer la diégesis, tal como dice Luz Aurora Pimentel: “[...] le da tanta información al lector que éste tiene la ilusión de recibirla completa (aunque, como ya lo hemos advertido, ni la más omnisciente de las narraciones cuenta todo; siempre

hay, aun cuando sea mínima, una labor de construcción y de reconstrucción por parte del lector” (Pimentel, 1990: 62). Es decir, la narración en tercera persona suele entenderse como la sapiencia absoluta de la voz narrativa, pero, con base en la afirmación de la teórica mexicana, es en ese umbral de conocimiento, de lo que se sabe y lo que no, que la diégesis de la novela no solo se conforma con la narración de la tercera persona, sino también o además con la cercanía a los personajes.

Es así como la relación entre el “yo” y el “otro”, o bien entre Lori y lo externo, en las primeras páginas, se describirá como un vínculo tradicional; Lori está a merced de su contexto, por ejemplo, la narración describe lo siguiente: “[...] gracias a Dios que estaba de vacaciones, fue al guardarropa a elegir qué vestido se pondría para estar extremadamente atractiva para su cita con Ulises” (Lispector, 2021). La relación con lo “otro”, en este caso representado por Ulises, se da a prontitud de lo externo, no es ella quien se acerca a tocar al mundo, sino que es el contexto el que influye en ella para, así, tomar decisiones, en este caso se viste para el “otro”.

Si bien existe esta alusión a vivir con base en las percepciones del otro, de manera inmediata hay una referencia a la menstruación, como ya se mencionó en apartados anteriores, como el principio que inaugura el re-descubimiento del mundo, de lo que posteriormente relata: “[...] pues ahora mansamente, aunque con los ojos secos, el corazón estaba mojado; había salido de la voluntad de vivir” (Lispector 2021: 17); así como el corazón intruso de Jean-Luc Nancy, en Lori hay un corazón vivo que late, que está húmedo y presto para vivir. El acercamiento al mundo se inicia con, al igual que la cita, una voluntad de vivir, de la sangre emerge el ciclo vital que supone vida y muerte al mismo tiempo.

A partir de este despertar comienzan a existir varios encuentros y desencuentros con Ulises; Lori identifica la relación con lo “otro” a partir de lo que socialmente está establecido, o dicho de otro modo, hay una identificación con “el deber ser”, así como cierta dependencia de lo externo, tal como relata la voz narrativa: “[...] y ahora la angustia llegaba porque nuevamente descubría que necesitaba a Ulises, cosa que la desesperaba, quería poder seguir viéndolo, pero sin necesitar tan violentamente de él” (Lispector, 2021: 21). Esta aproximación al otro describe la extrañeza del “otro”, existe una relación, pero en este primer momento está permeada por la angustia de Lori; cuando menciona: “sin necesitar violentamente de él” es lo que Nancy explica como la incomodidad ante el “intruso”, primer

instante que se gesta entre el “yo” frente a lo “otro”, lo que implica una incomodidad, pues para que el corazón del otro habite en el “yo” es mediante un acto que sucede y no que se arrebatara o se violenta.

En este “deber ser”, la relación con el “otro” se comprende bajo las normas sociales y lo moralmente correcto, por eso sentencia: “Si fuera una persona enteramente sola, como lo fuera antes, sabría como sentir y actuar dentro de un sistema. Pero con Ulises entrando cada vez más plenamente en su vida, ella al sentirse protegida por él, había llegado a tener miedo de perder la protección” (Lispector, 2021: 21). Es decir, en este primer momento, Lori identifica que la relación con el “otro” está ligada a los convencionalismos, a diferencia de *Agua viva* en la que busca desde un inicio aproximarse y re-conocer el mundo, Lori se siente cada vez más cercana a Ulises, por lo que el primer acercamiento está determinado por la angustia. Páginas más adelante la voz narrativa comienza a describir la relación de Lori con el mundo y dice:

Ya había intentado ponerse a la par con el mundo y se había vuelto tan solo divertido: una de las piernas siempre demasiado corta. (La paradoja es que debería aceptar de buen grado esa condición de manca, porque también eso formaba parte de su condición). (Solo cuando quería caminar de acuerdo con el mundo es cuando se despedazaba y se espantaba). (Lispector, 2021: 23)

Lori toca al mundo, ya que se relaciona con su exterior, sin embargo, existe miedo a enfrentarse a recibir la vida, es por esto por lo que establece que hay una paradoja, en la que la falta también es la unidad del “yo”, describirla como imposibilitada y falta de una pierna es también el obstáculo de aún no saber cómo andar en el mundo, cómo adentrarse y caminar por éste.

Lori se siente incapaz para vivir, por lo que tampoco cree que, aún, pueda amar de manera libre, porque la inserción del amor del “yo” con el “otro” es algo que le produce incomodidad, por lo que afirma: “Y su amor que ahora era imposible—que era seco como la fiebre de quien no transpira—, era amor sin opio ni morfina. Y «yo te amo» era una astilla que no se podía sacar con una pinza. Astilla incrustada en la parte más gruesa de la planta del pie” (Lispector, 2021: 26). El estar manca hace alusión a esa astilla que es el “otro”, que a pesar de causar malestar, sigue ahí, presente, no se puede desechar, por lo que, para Lori, el amor le parece una imposibilidad.

De este modo, abrazar y arropar al intruso, en términos de Nancy, es una complicación, ya que solo conoce la hostilidad de saber-se en el “otro”, es así como la voz narrativa agrega: “«Yo os amo, personas», era frase imposible. La humanidad era para ella como una muerte eterna que no tenía sin embargo el alivio final de morir.” (Lispector, 2021: 26). La concepción de sentir al mundo con el cuerpo-escritura se conforma a partir de las diversas paradojas del “yo”, pero en este caso, para Lori solo existe el desagrado frente al “otro”, es por eso que hay diferencia y ruptura, e inconveniente para poder aproximarse al mundo, ya que para tocar el estado de gracia o la felicidad, aún debe pasar por pequeños aprendizajes, que se dan a lo largo de la diégesis; la dicotomía para formar el ciclo vital, todavía está incompleto, pues la Humanidad solo le representa muerte constante, mas no renacimiento.

El acercamiento al “otro” se convierte en algo cada vez más reflexivo, porque cuestiona lo que le es dado, incluso las convenciones que están dictadas para convivir de manera armónica frente al otro; en estos breves acercamientos al “otro”, Ulises invita a Lori a re-pensar lo que ha vivido y le dice: “No hemos amado por encima de todas las cosas. No hemos aceptado lo que no se entiende porque no queremos pasar por tontos [...] No nos hemos entregado a nosotros mismos [...] Pero yo escapé de eso, Lori, escapé con la ferocidad de la peste, Lori, y esperaré hasta que tú estés más preparada” (Lispector, 2021: 56). Ulises le explica todo lo que no han hecho, y le expone lo que hay más allá del pensamiento, más allá de los convencionalismos. Lori asimila lo que dice Ulises y lo toma a modo de guía, pero ella también comienza, a partir de estas conversaciones, a seleccionar lo que cree cierto y a dudar de lo que no le convence. Este cuestionamiento del “yo” y del “otro” es un modo de entregar-se no solo a Ulises, sino al mundo, mediante su libertad y sobre todo a través de su aprendizaje del amor hacia, en y con el mundo.

Como ya se mencionó, Ulises es el símbolo del guía de Lori, éste le muestra una manera de ver el mundo, por lo que hay un acercamiento con ciertos matices que le recuerdan a la protagonista que ella está creando su experiencia de vida, por este motivo el hombre argumenta: “Pero te engañas. Yo no te doy consejos. Yo simplemente (yo) creo que lo que realmente hago es esperar. Esperar a que tal vez tú misma te aconsejes [...]” (Lispector, 2021: 61). En la cita se actualiza el mito griego y la figura de Ulises realiza la acción que hacía Penélope: esperar. La espera es también parte de que él no puede experimentar la vida a

través de Lori, sino que es ella quien debe aprender su propio acercamiento con lo “otro”, con el mundo, que sea la voz del “yo” la que hable, la que se promulgue.

En esta parte de la novela la narración solamente está en tercera persona y el narrador cede la voz a Ulises mayormente, y ocasionalmente en algunos diálogos está la voz de Lori, pero es después de esta cita que se da el primer monólogo interno de Lori por medio del rezo. La suplica le da pronunciamiento al personaje, tal como en el inicio de *Agua viva*, en el que con un Aleluya comenzaba su acercamiento de re-descubrimiento del mundo; en este caso, Lori está presta para recibir la vida, entonces dice:

[...] alivia mi alma, haz que sienta que Tu mano está cogida de la mía [...] haz que sienta que amar no es morir, que la entrega de sí mismo no significa la muerte, haz que sienta una alegría modesta y diaria [...] entonces es como existe una conexión entre ese misterio del mundo y el nuestro, pero esa conexión no es clara para nosotros mientras queramos entenderla, bendíceme para que viva con alegría el pan que como el sueño que duermo, haz que tenga caridad hacia mi misma, pues si no, no podré sentir que Dios me amó, haz que pierda el pudor de desear que en la hora de mi muerte haya una mano humana para apretar la mía, amén. (Lispector, 2021: 63)

La plegaria es un modo de manifestarse receptiva ante la bienvenida que le da al mundo. Este fragmento se había utilizado en otro apartado de esta investigación que versa sobre el estado de gracia de las protagonistas, pero en este caso, sirve también para ejemplificar cómo esa plegaria es el acto inaugural para acercarse al “otro” de manera compasiva y no mediante las reglas que le son dadas. La alusión a la mano es una metáfora que se puede relacionar con tocar al mundo, que de éste surja la caricia para Lori y también de ella hacia lo externo, es por esto por lo que, solo mediante esa alegría de vivir, puede encontrar la conexión con el “otro”. El final del rezo hace hincapié en la necesidad del “yo” de que el “otro” “esté hasta el último respiro, tal como si la mano del “otro” la acompañara por el resto de su vida.

A partir de esta oración, Lori tendrá encuentros y desencuentros con Ulises, incluso su discurso, sus diálogos, así como sus cavilaciones, se hacen más presente, por ejemplo, en un momento le comenta a él: “Un día seré el mundo con su impersonalidad soberbia contra mi extrema individualidad de persona, pero seremos uno solo” (Lispector, 2021: 81). Lori admite que aceptará al “otro”, desde su individualidad, y solo así podrá unir-se en Uno con Ulises; sin embargo, más adelante afirma: “Se despidió de Ulises casi corriendo, él era el peligro” (Lispector, 2021: 82). Ulises es la cercanía con el “otro”, es por esto por lo que huye de él, hay un vaivén en el que Lori se asusta ante el gran acto de dejar-se ser y ser en el “otro”,

ya que esta experiencia pareciera un acto de no retorno, de develación del mundo: puerta que no puede cerrarse una vez abierta.

Cada paso de conocimiento del mundo es un avance más de aprendizaje y solo mediante esa travesía es que Lori se prepara para adiestrarse en la habilidad de ser un ser humano. La vida se abre ante sus ojos, pero ella también aprende cómo recibir al “otro”, cómo absorber al mundo. Logra ser cuando se encuentra en el “otro”, por ejemplo, en su copulación con el mar o al observar la naturaleza y saber que cada una de las partículas es igual que ella, una micropartícula del cosmos, del Uno, del todo.

El ciclo de la vida se muestra en cada una de sus temporadas; en cada época Lori vive su experiencia con el mundo, hasta llegar el invierno en que se da hacia los demás, en el que es más compasiva y re-conoce que se preserva a través del “otro” y dándose al otro; la vida y la muerte en Lori se demuestran cuando asimila cada etapa y es junto con el mundo, pues: “Iniciada, presentía el cambio de estación. Y deseaba la vida más llena de un fruto enorme [...] Y no se había olvidado, en aquella su fina lucha trabada, de que lo más difícil de entenderse era la alegría” (Lispector, 2021: 129-130). El cambio de estación sugiere la transformación de Lori, ya que la vida y muerte que se da en el aprendizaje le permite ser cada vez más en el mundo, por ejemplo, tras quedar vacía de dar-se a los demás en invierno, hay una sed y hambre que le piden la llenen de fuerza para seguir sintiendo la vida, es su regeneración y su malestar, como en Nancy que afirma: “Soy la enfermedad y la medicina, soy la célula cancerosa y el órgano trasplantado, soy los agentes inmunodepresores y sus paliativos [...] Me convierto en algo así como un androide de ciencia ficción, o bien en un muerto-vivo [...]” (Nancy, 2006: 43).

El tiempo que pasa en la diégesis es el transcurrir del aprendizaje de Lori en su tocar al “otro”, pero cada vez está más convencida de que el entregar-se al “otro” es experimentar el goce de la vida. La búsqueda del mundo se resuelve con los pequeños encuentros con el “otro”, que le demuestra abundancia y vivacidad en el mundo, en el que cada fruta en el mercado, por ejemplo, toma una importancia en la composición del universo, en lo cotidiano encuentra la belleza misma.

El mundo se abre para Lori, y ella lo hace hacia el mundo mismo; al final de la novela la angustia que manifestaba al inicio de su aprendizaje se disipa, incluso la voz narrativa afirma: “Además de que estaba plena y no necesitaba de nadie, le bastaba saber que Ulises

la amaba y que ella lo amaba. Fue por el hecho de estar recubierta de un amor nuevo por las cosas y por las personas” (Lispector, 2021: 153-154). Lori ya no tiene la astilla que le provocaba la Humanidad, sino que ama al “otro”, no solo a Ulises, sino a las personas y las cosas, pues su amor se convierte en algo englobante, re-generado y re-vitalizador.

El último encuentro de Lori con Ulises es la unión y reafirmación del “yo” en el “otro”, se podría considerar que esta última escena es el punto álgido en el que Lori se entrega a él, sin embargo, como se revisó en este apartado, ella atraviesa por una serie de instancias en las que acepta su relación con el mundo, hasta llegar a este instante de bienaventuranza, uno más de varios que ha experimentado a lo largo de la diégesis y que la llevan a ser más consciente de su relación con y para el mundo. Además, el cuerpo-escritura es la herramienta que le ayuda a vivificar su estancia en el mundo, ya que, en las últimas páginas, se enfatiza que Loreley ha dejado atrás los estigmas sociales y las estructuras dadas, para aceptar al mundo desde una aparente libertad.

La comunión entre Lori y Ulises solo es una parte del cosmos, una partícula del todo, tal como lo dice la protagonista: “No encuentro aún una respuesta cuando me pregunto: ¿quién soy? Pero me parece que ahora lo sé: profundamente soy aquella que tiene la propia vida y también tu vida. Yo bebí nuestra vida” (Lispector, 2021: 172). Este encuentro es un inicio de varios en los que Lori reconoce al “otro” en el “yo”, sabe de la conexión que logra por medio de tocar al “otro” y es ahí donde puede beber la vida.

Aprendizaje o el libro de los placeres es una novela que cuenta la historia de Lori, quien quiere aprender a vivir y que guiada por Ulises comienza a hacer su propio redescubrimiento del mundo. Tal como establece Galia Ospina (1997), la novela de Lispector es: “[...] un viaje iniciático, marcado por tres etapas: la búsqueda, el hallazgo y la fundación” (Ospina, 1997: 107). Estos tres momentos refuerzan la característica de la *bildungsroman*, así como la idea de que Lori está en esa búsqueda del “yo”, pero que en su exploración habrá una relación con lo externo, o de manera particular con Ulises, pues redescubrirse necesita abandonar el sentido de lo ya dado, es necesario romper o desestructurar el “yo” para entregar-se al “otro”.

En el texto, la figura del otro está presente, la voz enunciativa no es la de la propia Lori, sino más bien una voz narrativa en tercera persona que describe lo que sucede en la historia, tal como si el lector se enterara de la diégesis desde otro; sin embargo, existen

momentos en los que se conoce, mediante diálogos, lo que cree de viva voz la personaje. De igual manera, los momentos en los que redacta cartas para sí o para Ulises son una manera de hacer de ese “otro” su propia voz.

La novela es una narración que evidencia el aprendizaje que debe atesorar la personaje para sentir la vida desde su “yo”. La parte inicial es una búsqueda de ese “yo”, que nace desde la enunciación, querer ser “yo” y no nombre. Pero es Ulises, su guía, quien la dota de esos conceptos que ella, a lo largo de la diégesis, va cuestionando o construyendo para reconfigurar los propios a partir de su vivencia.

Al igual que en *Agua viva*, la presencia del perfume comienza a dar particularidad a ese “yo” de Lori, tal como la metáfora de la esencia que percibe mediante lo sensorial: por ejemplo, la voz narrativa dice: “Lori se perfumaba y esa era una de sus imitaciones del mundo” (Lispector, 2021: 19). El perfume es una manera de captar lo que existe en el mundo, su fragancia es la forma de aprehender el aroma de lo externo, es re-crear lo sensible del mundo, en este caso, mediante la apelación al sentido del olfato; es por lo anterior que, además, agrega: “[...] ella que tanto buscaba aprender de la vida— con el perfume, de algún modo intensificaba cualquier cosa que ella fuese y por eso no podía usar perfumes que la contradecían: perfumarse era una sabiduría instintiva [...]” (Lispector, 2021: 19).

La fragancia no solo le da la posibilidad de ser, sino también el perfume refuerza su experiencia del mundo; dicho lo anterior de forma inmediata nace la curiosidad cómo lector de cuál puede ser ese aroma de Lori, y lo describe de la siguiente manera: “[...] usaba un perfume levemente sofocante, agradable como humus, cuyo nombre no decía a ninguna de sus compañeras maestras: porque era suyo, era ella, ya que para Lori perfumarse era un acto secreto y casi religioso [...]” (Lispector, 2021: 19). El olor de Lori se caracteriza por no pasar desapercibido, tal como si su presencia en el mundo se determinara por la apelación al otro por medio del olfato, es decir, llega al “otro” desde lo sensitivo.

Perfumar-se es la reafirmación del “yo”, ya que gracias al uso de una esencia aromática que penetra en los demás, su manifestación en el mundo va acompañada de su emanación; ese vaho que desprende de su cuerpo y que se cuela a los sentidos de los “otros” acompaña su aparición frente al resto, incluso al enunciarlo utiliza pronombres posesivos para dar cuenta de que el aroma le pertenece volviéndose algo sagrado, es por eso por lo que protege el nombre de su colonia, ya que se convierte en una extensión de sí.

La esencia de los personajes de los textos de Clarice Lispector es también su perfume, pero tal apropiación de la vida implica una travesía del “yo”, la fragancia que constituye su estar en el mundo no aparece de forma inmediata o desde un inicio, sino como resultado de la travesía del “yo” y de sus revelaciones, por ejemplo, el proceso de aprendizaje de Lori es, un primer momento, aprender a estar en soledad, sin embargo, hacer referencia al acompañamiento que le da Ulises, tal como afirma: “Lori tenía miedo de caer en el abismo y se aferraba a una de las manos de Ulises mientras la otra mano de Ulises la empujaba hacia el abismo—pronto tendría que soltar la mano menos fuerte que la que la empujaba, y caer, la vida no es cosa para jugar porque en pleno día se muere—”(Lispector, 2021: 37). Hay una incertidumbre de cómo será re-conocer al mundo en soledad, es por esto por lo que menciona el miedo, ante la impresión de lo desconocido, pero sabe que en algún momento tendrá que separarse de Ulises, quien al mismo tiempo la impulsa a caer en la vida misma.

Ambos textos son el proceso de la caída en la vida, el trayecto en el que re-descubren el mundo, pero también en el que logran un “yo continuo” que se extenderá, incluso, más allá del texto, pues tanto en *Agua viva* como en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, el “yo” no tiene un final absoluto, sino que deja abierta la posibilidad de la continuidad, no hay nada acabado, sino un “yo” que se extiende.

Así como el trayecto de ese “yo” será el desarrollo de los personajes de los textos de Lispector, es importante mencionar que en su poética hay un reflejo del “yo” y del temor por enfrentarse a la gran proeza de ser. Los textos de la escritora brasileña son un espejo que emula y complementa al “otro”, tal como si los pensamientos de la escritora se extendieran por cada uno de sus textos y por las razones de sus protagonistas; por ejemplo el temor que tiene Lori para sentir el mundo está en la descripción que se hacía en la cita que se mencionó con anterioridad y en *Agua viva*; la voz narrativa afirma: “Lo que estropea la felicidad es el miedo” (Lispector, 2013: 78). El miedo es un obstáculo, en ambos textos, para alcanzar el clímax de vida para los personajes, y ambas pasan por un instante de incertidumbre en el que el miedo las frena para sentir al mundo.

Por un lado, para Lori existe la relación con Ulises, pero también hay un vínculo simbólico con el mar. Ella está dispuesta a vencer su miedo y experimentar la felicidad y lo logra mediante su unión con el mar. La sirena se fusiona con el mar, se sumerge en la intimidad y sale al mundo de nuevo, el “yo” y el “otro” en un Uno.

La otredad que resulta de la unión de Lori con el mar es el descubrimiento del “otro”, el soplo de vida que da vaho y un sentido más sublime al mundo, ya que después de su encuentro afirma:

Lori había pasado de la religión de su infancia a una no-religión y ahora había pasado a algo más amplio: llegó al extremo de creer en un Dios tan basto que era el mundo con sus galaxias: eso lo había visto ella el día anterior al entrar sola en el mar desierto. Y a causa de la vastedad impersonal era un Dios al cual no se le podía implorar: lo que se podía hacer era agregarse a él y ser grande también. (Lispector, 2021: 91)

La amplitud de ese “yo” se da a partir de la unión con el “otro”, en este caso, representado por el mar; la conjunción permite la cercanía con Dios, pero no a modo de trascendencia, sino volviéndose parte de éste, en comunión con el universo. Esta alianza es la representación de un “yo” vasto e impersonal, tal como el *it* de *Agua viva*, que no trae angustia sino grandeza de vida.

Este encuentro con el mar que está lleno de éxtasis se ve titubeante, con temor, pero al mismo tiempo con determinación, aspecto que representa esta serie de continuidades de re-descubimiento, pues Lori no puede permanecer en un estado de gracia, sino que vuelve hacia la convivencia con los demás de modo más cotidiano. Más adelante, Lori asiste a una fiesta, la voz narrativa describe: “[...] se pintó demasiado los ojos y demasiado la boca hasta que su rostro blanco de polvo parecía una máscara: estaba poniendo sobre sí misma a algún otro [...]” (Lispector, 2021: 93). El maquillaje es una forma de cubrir su “yo”, la naturalidad de su rostro queda envuelta por los cosméticos, tal como si ese “yo” saliera disfrazado de “otra”, incluso para proteger su individualidad.

La fiesta, como el baile veneciano, utiliza la máscara para colocar a todos en la misma categoría, no hay estratos sociales, ni géneros, ni etiquetas, sino la posibilidad de ser, sin importar el qué dirán. Sin embargo, Lori usa la máscara del maquillaje para poder encararse a “otros”, pues tal como agrega: “La máscara la molestaba, para colmo sabía que era más guapa sin pintura. Pero estar sin pintura sería la desnudez del alma. Y todavía no podía arriesgarse ni entregarse a ese lujo” (Lispector, 2021: 94). Lori ya no se identifica con el uso de la máscara, pero sabe que tampoco puede entregar-se a los “otros” de manera indistinta, pues ahora reconoce que dar-se al otro también es desnudarse entera.

Después del encuentro con el mar, a Lori le incómoda la incapacidad de no-ser, por lo que habla de un antes y un después, antes la máscara le daba identidad, el antifaz era su “yo” frente al mundo, además ella elegía el encubrimiento como un modo de ser, sin embargo, en el presente y después del encuentro con el mar, ya no desea usar la máscara, incluso siente desesperación de emplearla, tal como dice la voz narrativa: “[...] de repente la máscara de la guerra de la vida ardía toda como barro seco, y los pedazos irregulares caían al suelo con un ruido hueco” (Lispector, 2021: 96). El maquillaje que antes usaba para enfrentarse al mundo ya no tiene cabida en la vida de Lori, y lo descubre mediante la textura del encubrimiento, la sequedad es sinónimo de no-ser, de no vivir, pues la estructura de la máscara ya no es suave, sino áspera en su piel, tal como si fuera un agente que no se puede conjugar con ella, sino más bien que le genera hastío.

De modo contrario, narra el placer de volver a ese “yo” que ahora sí es, por lo que entra de manera desesperada a la casa para poder remover la pintura de su cara: “[...] se miró al espejo mientras se lavaba las manos y vio a la «persona» abrochada a su rostro. Parecía un mono acicalado. Sus ojos, bajo la espesa pintura, parecían pequeñísimos y neutros, como si en el hombre todavía no se hubiera manifestado la Inteligencia” (Lispector, 2021: 97). Mirarse al espejo es un acto de descubrimiento, pero además aquí es también al mismo tiempo un acto de no re-conocimiento, pues no se logra ver entre las capas de pintura, a pesar de que hay un desdoblamiento para verse en el reflejo, no hay más que desconcierto, pues la «persona» solo es un ente, incluso ni siquiera proyecta la animalidad del mono. Muchas veces se dice que los ojos son la ventana del alma, pero con el maquillaje Lori no reconoce sus ojos, son pequeños y no se alcanza a visualizar su mirada.

Sin embargo, después de esa escena en la que la urgencia de limpiarse el rostro se convierte en consternación, logra remover todo el maquillaje que forma la máscara y afirma: “Entonces se lavó el rostro, y con alivio recuperó nuevamente el alma desnuda [...]” (Lispector, 2021: 97). La desnudez es el “yo” que ahora no quiere ocultar, su vulnerabilidad es su mejor rostro, mientras que la máscara es una herramienta que le ayuda a ocultarse, pero que no le da la posibilidad de experimentar al mundo en su manera más orgánica, al contrario, la despersonalización es tanta que el antifaz del maquillaje la aliena de poder ser con el mundo.

La designación de la palabra “persona” parecería hasta despectiva, pues no alcanza ninguna apropiación para la protagonista, pero la voz narrativa establece que esa “persona” se irá llenando de momentos o instantes que harán que Lori llegue a los instantes-ya, por lo que afirma: “Gracias a los minutos de alegría por los que había pasado, Lori supo que la persona debía dejarse inundar por la alegría poco a poco – pues era vida naciendo– ” (Lispector, 2021: 134). La “persona” se colma del gozo de vivir, entonces, ya no es persona, sino un “yo” que crea vida y que nace de ésta.

El surgimiento del “yo” se gesta también de la gratitud de Lori con la vida, ese soplo de vida al que alude Lispector en sus textos, tal como Ulises le dice a Lori: “Espero que tengas el coraje de ser autodidacta a pesar de los peligros, y espero también que quieras ser dos en uno. Tu boca, como ya te dije, es de pasión. Es a través de la boca como llegarás a comer el mundo, y entonces la oscuridad de tus ojos no se va a aclarar pero va a aparecer iridiscente” (Lispector, 2021: 125). La analogía que Ulises le comparte a Lori es una manera, por un lado, de referirse a sentir al mundo por medio de los sentidos, pues él la incita a que deguste al mundo, pero también, por otro, la lleva a hacerlo mediante el halo de vida, a través de la boca, tal como si se alimentara del mismo, para apropiárselo y fundirse en él. Ulises desea que Lori se nutra del mundo, pues por la boca entra cada uno de sus sabores, de sus olores, para que ella pueda engullirlo, saborearlo.

La unión de Lori con el mundo, por medio de la boca es una especie de respiración boca a boca, en la que se da el aliento de reanimación de un “otro” con un “yo”, una chispa de vida que nace a partir del hálito externo. Por lo que, posteriormente, Lori reconoce que no sabía relacionarse con los demás, tal como si hubiese estado derrotada y acepta:

Entonces me encerré en un individualismo que en caso de no tomar precauciones podría transformarse en soledad histérica o contemplativa. Lo que me salvó siempre fueron mis alumnos, los chicos. En el invierno les compré a todos un púlover rojo. Ahora, para la primavera, les voy a comprar a los chicos pantalón y camisa azul, y a las chicas vestidos azules. O voy a encargarme que los hagan, es más fácil de encontrar. Tengo que tomar las medidas de todos los alumnos porque ... (Lispector, 2021: 152)

En las páginas finales se puede notar que la voz narrativa tiene una menor intervención, y es Lori quien toma la voz de la diégesis, tal como si se apoderara de su propia historia, así como en la cita anterior. El individualismo del que habla es el mismo que poseía al usar la máscara,

en el que no vive, sino solamente es espectadora de la vida, pero es mediante la acción de dar-se a los demás que encuentra su propio “yo”. Cuando habla de sus alumnos muestra la posibilidad de compartir sin ningún prejuicio, de manera desinteresada, pues revela el suceso de entregarse al mundo, mediante el acto de regalar y compartir. Los suéteres que les provee a sus estudiantes son también un abrigo que les permite enfrentarse al mundo.

Por medio de estas revelaciones a lo largo de la diégesis, Lori aprende a amar lejos del ego o del interés, en su trayecto hay una búsqueda, un hallazgo y una re-afirmación del “yo”, por lo que la voz narrativa dice: “Lori era una mujer, una persona, era una atención, era un cuerpo habitado mirando la lluvia espesa caer. Tal vez fuese eso, era exactamente eso: viva. Y a pesar de solamente viva, tenía una alegría mansa, como el caballo que come en la mano de uno. Lori estaba mansamente feliz” (Lispector, 2021: 159). Las categorías que describe la narración son etiquetas que podrían definir a la protagonista, pero también son abstracciones que denotan un carácter universal de esta, es mujer, pero también persona, puede ser una y otra al mismo tiempo, pues, más importante aun, es vida.

La re-afirmación de ese “yo” se da mediante el cuerpo en la vida, pues decir que es el “cuerpo habitado mirando la lluvia espesa caer” es poner el cuerpo por encima de cualquier etiqueta, gracias a ese “yo-cuerpo” es como puede habitar el mundo, y es también de la experiencia en éste de lo que el “yo-cuerpo” se nutre.

La metáfora de la vida como alimento se refuerza también en las últimas páginas cuando menciona que tuvo un sueño en el que ella era la fruta del mundo, y agrega: “La fruta estaba entera, sí, aunque dentro de la boca sintiera como cosa viva la comida de la tierra. Era tierra santa porque era la única en la que un ser humano podía decir al amar: yo soy tuya y tú eres mío, y nosotros somos uno” (Lispector, 2021: 167). Lori se transforma en el alimento que la tierra da, pues el dar-se a los demás es también el modo en que se re-afirma y que se desliga de los preceptos tradicionales del amor, lo realiza sin ataduras, sin prejuicios, sin etiquetas; es solamente en su relación con la tierra o con su entorno como puede ser, tal como cierra la cita: “[...] yo soy tuya y tú eres mío, y nosotros somos uno”, es este final el que engloba la re-afirmación de un “yo” en el que no se deja de lado al “otro”, sino que se completa y se vuelve Uno.

3.3 La libertad en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*

Así como se ha tratado, a lo largo de este trabajo de investigación, el tema del yo y su redescubrimiento del mundo se debe concebir en su relación con el *otro*, pero también como un ejercicio de libertad, pues el recorrido y travesía de cada una de las personajes es a partir de la decisión de tocar al mundo y vivirlo con el cuerpo, ya que no pueden experimentarlo a través de los convencionalismos que conocen socialmente, sino gracias a la desarticulación de estos.

En el compendio de crónicas y relatos cortos de Clarice Lispector, que lleva por nombre *Descubrimientos*, se encuentra un breve texto titulado “Libertad”, que ejemplifica este término en la siguiente experiencia:

Hubo un diálogo difícil. Aparentemente no quiere decir mucho, pero dice demasiado. —Mamá, sácate ese cabello de la frente. —Es un poco del flequillo, todavía. —Pero así quedas fea. —Tengo el derecho de ser fea. —¡No lo tienes! —¡Sí lo tengo! — ¡Digo que no lo tienes! Y así fue que se armó el clima de pelea. El motivo no era fútil, era serio: una persona, mi hijo en este caso, me estaba cortando la libertad. Y yo no lo soporté, ni viniendo de un hijo. Sentí ganas de cortarme un flequillo bien espeso, que cubriera bien toda la frente. Tuve ganas de ir a mi cuarto, de trancar la puerta con llave, y de ser yo misma, por más fea que fuera. No, no ‘por más fea que fuera’: yo quería ser fea, eso representaba mi derecho total a la libertad. Al mismo tiempo sabía que mi hijo tenía sus derechos: el de no tener una madre fea, por ejemplo. Era el choque de dos personas reivindicando —¿qué, al final? Sólo Dios sabe, y quedémonos aquí. (Lispector, 2010: 55)

Mediante el diálogo de la cita anterior, Lispector reflexiona acerca de la libertad de una madre y de su hijo. En el inicio del diálogo, el hijo le dice que se quite el flequillo porque se ve fea, pero ella argumenta que tiene el derecho y, mejor dicho, la libertad de ser así. La reflexión demuestra cómo la libertad no se da de manera aislada, sino en relación con el mundo, por lo que el ser libre se complica, pues al ejercerlo se genera algo en el otro; en este caso, la madre se coloca un flequillo y el hijo vocifera que así “queda fea”, pero al mismo tiempo ella quiere hacer uso de su libertad y decidir si usa o no el pelo sobre la cara, por ella misma, no por lo que el hijo perciba.

El encuentro entre el niño y la adulta es también la pérdida de la libertad, para él decir lo que cree es sumamente fácil, mientras que para ella es una complicación y dilema que le deja a Dios. El mundo adulto va perdiendo, entonces, la libertad, pues está condenado a

adiestrarse bajo los preceptos que la moralidad, los tradicionalismos y la institucionalización representan e imponen, mientras que en la infancia no se está preocupado por estos cánones y mandatos.

La descripción de este relato evidencia la complejidad del ejercicio de la libertad que no se resuelve en ninguna posibilidad, incluso deja abierto el final, pues ninguno de los dos cede, pero esto solo subraya que ese choque entre dos personas que quieren ejercer su libertad puede quedarse más en la autonomía y no en la imposición; el cierre de este relato es una vuelta a la libertad misma que se manifiesta en el yo de cada uno y que se va descubriendo frente al encuentro con el otro, ya que la libertad, si bien es algo que se puede entender desde un yo, ese mismo yo no puede concebirse sin su relación con el otro, con el mundo.

La relación del niño con la madre recalca la manera honesta de la infancia viendo al mundo, sin filtros, sin prejuicios, pues en la enunciación está también el ejercicio de libertad, aunque lo que se diga tenga que ver con la fealdad, además es en el diálogo de la convivencia cotidiana en la que se halla o se revela algo más profundo, tal como Elena Losada (2013) establece que la autora brasileña tenía una manera diferente de mirar la realidad, sin estereotipos, un poco como hacen los niños, y en lo que parece banal logra encontrar epifanías que emanan libertad.

La poética de Lispector está arropada por la libertad desde sus formas desarticuladas y por un cuestionamiento a los paradigmas sociales que existen, esto es una característica que se representa en los personajes que propone en sus libros, pues son seres que reflexionan sobre la cotidianidad, o bien, sobre su relación con el mundo, para posteriormente hallar en la libertad nuevas vías de re-significación de éste. De igual manera, en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* la libertad no se impone, sino más bien se experimenta, incluso se aprende, pero siempre gracias a la vivencia desde y con el cuerpo, por lo que merece la pena retomar el concepto de libertad que propone Jean-Luc Nancy.

Para Nancy, la libertad se basa en el término: *hecho*, ya que no puede hablarse de una libertad, sino de libertades que se darán solamente por medio de la experiencia; la singularidad de la libertad es más bien la pluralidad de la diversidad de vivencias del sujeto, por lo que el *hecho* es algo opuesto a la ley, incluso va más allá del pensamiento, como se enunciaría en palabras de Lispector; Nancy lo afirma de la siguiente manera:

La libertad es todo, salvo una «Idea» (el propio Kant, en un cierto sentido, lo sabía). Es un hecho: no dejaremos de hablar de esto a lo largo de este ensayo. Pero es el hecho de la existencia en tanto esencia de ella misma. La facticidad de este hecho no corresponde a una evidencia perceptiva transhistórica: se hace, y se hace conocer, en la experiencia por medio de una historia. No por medio de la Historia de la Libertad, epopeya teleológica y escatológica de la revelación y de la realización de una Idea (por medio de la cual una Libertad segura de su autorrepresentación no puede necesariamente más que reabsorberse a ella misma en Necesidad), sino por medio de la libertad de la historia, es decir, por medio de la efectividad de un devenir en el que algo adviene, en el que «el tiempo sale de sus goznes» como dice Hamlet. (Nancy, 1996: 14)

El hecho de la libertad no puede ser una idea, sino más bien es una vivencia de los afectos y efectos del cuerpo que a su vez se relaciona con el tiempo, así como en la poética de Lispector, en la que la experiencia de las personajes se vive en el instante-ya, acompañada del re-descubrimiento en libertad. Es por esto por lo que la libertad existe, pero tal como se menciona en la cita anterior, deviene, sucede por sí misma, a lo que el filósofo francés agrega: “La libertad no designa quizás nada más, pero también nada menos, que la existencia misma. Y la ex-istencia no significa tanto aquello que puede al menos connotar un vocabulario del «éxtasis» del ser separado de sí: significa simplemente la libertad del ser” (Nancy, 1996:15). La libertad, por tanto, es lo que deviene y que se vincula con la experiencia, es ese cóctel de experiencias que no se apega a la significación, sino al embelesamiento de los sentidos para disfrutar de los momentos fugaces de estados de gracia a los que llegan las personajes.

Así como para Nancy es importante aludir a la libertad por un lado como algo que deviene y desprendido de la historicidad, también otro de los elementos que agrega es que la libertad tiene un elemento sorpresivo, pues “Sorprenderse, veremos, es una señal propia de la libertad [...] el ser tiene una historia, o que el ser es historia (o historias en plural), es decir, al menos la venida y la sorpresa de un brote renovado de la existencia” (Nancy, 1996: 17). La libertad, por lo tanto, también incluye la posibilidad de la sorpresa, para que el sujeto no sea estático, sino que se renueve a partir de esos re-descubrimientos.

De igual manera, en los textos de Lispector la libertad se manifiesta y se puede interpretar de acuerdo con lo establecido por Nancy, a partir de la fluidez y el devenir de ésta, de las estructuras no fijas, de la sorpresa y sobre todo como una experiencia. El proceso de los personajes se encarna en las diégesis como la voluntad que estos ejercen para cuestionar

lo que ya está dado y concebido, por medio del cuerpo-escritura; sin embargo, por un lado, en *Agua viva*, la libertad es un deseo constante a lo largo del texto, una necesidad que la protagonista encuentra en el arte y en su concepción de su entorno, pero también una respuesta a lo inefable de la vida; por otro lado, en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, la libertad es parte del aprendizaje que Lori tiene, por lo tanto es algo que se da de manera orgánica y en conjunción con su re-descubrimiento del mundo. Ambos casos se estudiarán de manera más detallada en los siguientes apartados.

3.3.1 Agua viva o la libertad fluida

En *Agua viva* el instante-ya marca el presente del tiempo en el que la personaje quiere vivir, pero también es en ese lapso en el que se desarrolla la búsqueda de la palabra, el vocablo que le ayude a decir lo indecible, donde se encierre todo su sentido del mundo.

En las primeras páginas, la voz narrativa inaugura mediante la súplica el primer deseo de libertad, un momento iniciativo de revelación y de descubrimiento, pero además marca el inicio de su decisión y por ende de su libertad, pues vivir-se en libertad es un acto de valentía, ya que debe desprenderse de lo que hasta ahora conoce, tal como afirma, “¿Libertad? es mi último refugio, me he obligado a la libertad y la soporto no como un don, sino como un heroísmo: soy heroicamente libre. Y quiero la fluencia” (Lispector, 2013: 19).

La elección de vivir al mundo en libertad es un acto heroico, pero esto supone que hay un temor previo a enfrentarse a esa otra manera de vivir el mundo, ahora quiere sentirlo, vivirlo con el cuerpo, con la fluencia de esa misma experiencia de la libertad, es por lo que quiere ser libre, pero no es algo que se le haya dado a manera de don, desde el nacimiento, sino más bien en el arrojo de iniciar-se en la libertad.

Existe miedo, pues se enfrenta a lo desconocido, y también a la implicación de abandonar el contexto en el que está inmersa, por lo que más adelante dice: “Voy a hacerte una confesión: estoy un poco asustada. No sé a dónde me llevará esta libertad mía. No es arbitraria ni libertina. Pero ando suelta” (Lispector, 2013: 38). De este modo, la libertad implica la bravura de la voz narrativa para experimentar el mundo con el cuerpo-escritura, pero no hay objetivo, ni un destino, es la libertad por la libertad misma, lo que Nancy denomina: el devenir de la libertad, es por esto por lo que el miedo se hace presente, a pesar

de que sepa que se ha desenganchado de la organización del mundo tal como hasta ese momento la conoce.

Es así como la libertad, en *Agua viva*, conlleva de manera inmediata al cuerpo-escritura, no se identifica en la libertad de modo conceptual, sino con su corporeidad, por lo que asevera: “Las vísceras, torturadas por la voluptuosidad, me guían, furia de los impulsos. Antes de organizarme tengo que desorganizarme del todo. Para experimentar el primer y pasajero estado primario de la libertad. De la libertad de errar, caer y levantarme” (Lispector, 2013: 79). Ese primer estado de la libertad solo se puede concebir mediante la sensación, y cada una de las vibraciones de su cuerpo se convierten en un camino que le permite experimentar la vida. De igual manera, ese acercamiento inaugural de la libertad es desde un proceso que enlaza la organización y la desorganización de su yo y también de su contexto, pues la desestructuración implica ese estado de crisis del sujeto que le permite así iniciarse, entonces, en la búsqueda de los múltiples sentidos del mundo, tal como afirma: “Lucho por conquistar más profundamente mi libertad de sensaciones y de pensamientos, sin ningún sentido utilitario: estoy sola, mi libertad y yo. Es tan grande la libertad que puede escandalizar a un primitivo pero sé que no te escandalizas con la plenitud que consigo y que no tiene fronteras perceptibles” (Lispector, 2013: 27). La libertad se escribe con el cuerpo, por eso le causa bullicio a la voz narrativa, pero es también desde este cuerpo libre donde puede tocar y sentir al otro.

Si bien en *Agua viva* la libertad implica primero la ruptura del miedo para así promulgarse en un acto de valentía y posteriormente emprender la vivencia del cuerpo-escritura, también hay un constante cuestionamiento a lo largo del texto, pues la voz narrativa se pregunta acerca de su libertad en relación con su entorno; por ejemplo, en la siguiente cita dice: “¿Soy libre? Hay algo que todavía me ata ¿O me ato yo a ello? También es así, no estoy suelta del todo porque estoy en unión con todo. Además, una persona es todo. No es pesado cargar con uno mismo porque simplemente no se carga, se es el todo” (Lispector, 2013: 39). La libertad vuelve a la pregunta de si de verdad se es libre o bien si se está atada a las ideas que se adquieren a lo largo de la estancia en el mundo y, por lo tanto, reflexiona que esa libertad no puede desprenderse totalmente de lo externo, del otro, sino que se conjuga en un todo con ese otro.

La libertad, en *Agua viva*, se debe entender desde la relación del *yo* con el *otro*, pero en el texto no es algo que se dé de manera inmediata, sino que incluso se vuelve más complejo y con mayores matices conforme avanza la diégesis. En este primer momento ya se habló de cómo se inicia en la libertad, pero también la voz narrativa lo representa a partir de un nuevo nacimiento de sí y del otro, ella no puede ser libre, si no es también con la libertad del otro, por lo que comparte: “Te estoy dando la libertad. Antes rompo la bolsa de agua. Después corto el cordón umbilical. Y ya estás vivo por tu cuenta. Y cuando nazco quedo en libertad. Esta es la base de mi tragedia” (Lispector, 2013: 41). Cuando habla de ese nacimiento es el instante-ya en el que se da al mundo desde la libertad; saber-se libre es algo que no puede remover, que le da la oportunidad de ver el mundo en su estado más puro, de sentirlo con las entrañas y con las vísceras, ya no puede contemplar solamente, sino que vivirá cuerpo a cuerpo.

El hallazgo de la libertad es el encuentro entre el cuerpo-escritura y el mundo, tal como una imbricación; en *Agua viva* es una fuerza que le da el hálito de vida a la voz narrativa, por eso agrega páginas más adelante:

Mi forma interna es finalmente depurada y sin embargo mi unión con el mundo tiene la dureza desnuda de los sueños libres y de las grandes realidades. No conozco la prohibición. Y mi propia fuerza me libera, esa vida plena que se me desborda. Y no planeo nada en mi trabajo intuitivo de vivir; trabajo con lo indirecto, lo informal y lo imprevisto. (Lispector, 2013: 47)

La unión con el mundo también es la fusión con lo natural, con lo orgánico, con la creación primigenia en la que converge sueño y realidad; la libertad se convierte en una fuerza propia, en la que la vida es tanta que se desborda, por lo que es de ella de donde deviene con la vida misma, fluye y se convierte en agua viva, no hay plan, no hay objetivo, ni utilidad, sino que simplemente es, así que agrega: “Esa libertad fugitiva de la vida no debe ser nunca olvidada, debe estar presente como efluviio” (Lispector, 2013: 81). La libertad sucede en el instante-ya, es presente, mana con la vida misma de manera fugaz.

En el texto parece que la voz narrativa va descubriendo elementos de la libertad que le permiten tener una concepción más vívida, por lo que es hacia el final del libro cuando habla de libertad de manera explícita y extensa, ya no lo hace en frases que se conjuntan con el transcurrir del texto, sino incluso es más extensivo:

Cuando se ve el acto de ver no tiene forma; lo que se ve a veces tiene forma, a veces no. El acto de ver es inefable. Y a veces lo que se ve también es inefable. Y así es cierta forma de pensar-sentir a la que llamaré 'libertad', solo para darle un nombre. La libertad en sí – como acto de percepción- no tiene forma. Y como el verdadero pensamiento se piensa a sí mismo, esa especie de pensamiento alcanza su objetivo en el propio acto de pensar. No quiero decir con eso que sea vaga o gratuitamente. Sucede que el pensamiento primario -como acto de pensamiento- ya tiene forma y es más fácilmente transmisible a sí mismo, o mejor, a la propia persona que lo está pensando; y tiene por eso -por tener forma- un alcance limitado. Mientras que el pensamiento llamado 'libertad' es libre como acto de pensamiento. Es libre hasta el punto de que al propio pensador este pensamiento le parece no tener autor (Lispector, 2013: 104)

El fragmento anterior se encuentra en las últimas páginas de *Agua viva*, como si fuera una conclusión a la que llega la voz narrativa, en conjunción con su experiencia desde la libertad. Es importante subrayar que utiliza la unión de pensar-sentir para describir eso que llama libertad, pues por un lado la vive, pero también está en función del contexto inmediato.

La búsqueda de la palabra inefable para captar el sentido más primigenio de experimentar la vida, a lo largo del texto, se resuelve al hallar eso que, tal como lo expresa solo por darle un nombre, lo enunciará como libertad. Es decir, en la libertad está la esencia de la creación, no es limitado, no tiene forma establecida, y reside en ella misma, incluso en el devenir en el que no tiene tampoco un autor e incluso como alude en las últimas páginas, no termina, sino que continúa y se abre a la vida.

En *Agua viva* la libertad es un descubrimiento y la respuesta que la voz narrativa encuentra para decir lo que no está dicho, hay una constante referencia a esa libertad para hallar-se, es algo que experimenta, de manera parecida como sucede en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, la libertad se aprende, tal como se describe en el siguiente apartado.

3.3.2 Aprendizaje o el libro de los placeres: el aprendizaje de la libertad

Aprendizaje o el libro de los placeres es una novela que parte de la búsqueda de Lori para entregarse al amor y también, como el título lo indica, al placer. En el texto no hay menciones tan reiterativas y constantes de la palabra libertad, como sucede en *Agua viva*, sin embargo, Lori va aprendiendo esa libertad de manera implícita en conjunto con su aprendizaje y redescubrimiento de la vida, tal como afirma la voz narrativa: “Conocía el mundo de los que

van sufriendamente en busca de placeres y no saben esperar a que vengan solos. Y era tan trágico: bastaba mirar en un *boite*, a media luz, a los otros: era la búsqueda del placer que no venía solo y de sí mismo” (Lispector, 2021: 118). Lori está aprendiendo sin angustia, como un proceso que le permite tocar suavemente al mundo de manera libre, a pesar de que pueda iniciarse en la tragedia de sentir o en lo avasallador del placer.

De acuerdo con la estructura de la *bildungsroman*, el personaje identifica una tarea u objetivo que quiere realizar; en este caso, Lori sale de su lugar de origen para aventurarse a la travesía de descubrir-se en otro sitio. La personaje inicia su libertad con el acto heroico de salir de Campos, un municipio pequeño en Brasil, e ir a Río, considerada como una de las ciudades más grandes de Brasil, después de São Paulo; es por lo anterior que Ulises la cuestiona acerca de su decisión, a lo que ella responde: “Es que no quería... no quería casarme, quería cierto tipo de libertad que allá no sería posible sin escándalo, comenzando por mi familia, allá todo se sabe [...]” (Lispector, 2021: 57). Lori identifica que, en una comunidad más reducida, los prejuicios están más latentes, pues contrapone Campos a la ciudad, lo tradicional frente a lo nuevo, por eso afirma que ella no quería casarse, no quiere apegarse a las estructuras tradicionales o bien a la institución que es la familia, pues no se siente parte de esa comuna, Lori sale de Campos para encontrar lo que ella llama, un tipo de libertad.

Después de varias páginas Lori completa las razones por las cuales decide salir de Campos y afirma: “Aproveché la confusión y me vine a Río. Fue una experiencia divertida y buena la de pasar de las grandes salas familiares, en Campos, al minúsculo apartamento que todo él cabría dentro de una de aquellas salas pequeñas. Tuve la impresión de haber regresado a mis verdaderas proporciones. Y a la libertad, claro” (Lispector, 2021: 106). La analogía de la casa con la libertad es también una forma de representar a ese yo, su casa se convierte en la libertad, es por lo que dice que regresa a sus verdaderas proporciones, como si en lugar de salir del lugar de origen volviera a un estado primigenio y más natural, en el que puede ser y darse ese retorno de crisis del sujeto, pues para re-afirmarse debe desestructurarse y volver al yo, a su cuerpo-escritura.

De este modo, en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, la libertad es un ejercicio constante que Lori toca con mayor sensibilidad; es la que le permitirá devenir con la vida misma, pues ella sabe que al ser libre también transgrede las formas y estructuras sociales

que se le han impuesto, incluso también va aprehendiendo desde su autonomía, de este modo, le comenta a Ulises: “Si supieras qué excitante es imitarte. Aprendo contigo, pero tu piensas que aprendí con sus lecciones, pero no fue así, aprendí lo que ni soñabas enseñarme ¿Te parece que ofendo mi estructura social con mi enorme libertad?” (Lispector, 170). El aprendizaje de cualquier actividad se realiza mediante un proceso de imitación, en este caso Lori lo está haciendo, pero es también en ese transcurso en el que aprende el placer, ella no tiene culpa, y se deshace del miedo, por eso le es excitante seguir aprendiendo, a pesar de que pudiera sentir que está trasgrediendo los preceptos sociales con un yo libre.

Este diálogo final entre Lori y Ulises es una manera de palpar la libertad como algo que pueden nombrar, y el aprendizaje al cual ha llegado, después de conocer el placer mismo, a continuación de que Lori le pregunta a Ulises sobre si es ofensiva la libertad, él responde: “Porque acabas de salir de la prisión como ser libre, y eso nadie lo perdona. El sexo y el amor no te son prohibidos. Finalmente aprendiste a vivir. Y eso provoca el desencadenamiento de muchas otras libertades, lo que es un riesgo para tu sociedad. Hasta la libertad de ser bueno asusta a los demás” (Lispector: 171). En los convencionalismos de la sociedad se encuentra una manera “correcta” incluso de sentir, por lo que Ulises le re-afirma que ahora ha aprendido a vivir en el placer, en aquello que para otros está prohibido, pero que la convierte en un ser sin aprehensiones; la libertad de sentir es el eje de otras libertades, pues de ella nacerá un cuerpo sin ataduras que se manifiesta también por la palabra que no significa, sino que nombra desde la experiencia.

El final de la novela con puntos suspensivos es también la alusión a la libertad, Lori y Ulises se entrega al acto del cuerpo frente al cuerpo, al placer y a esa libertad continua, es efluvio, no hay un punto final en ello, sino indeterminación.

3.4 Clarice Lispector: el sentido de tocar a “otro” o la develación del “otro”

Como se mencionó a lo largo de esta investigación, el sentido es “tocar” al mundo y en el caso de la poética de Clarice Lispector tocar es al mismo tiempo tocar-se, encontrar-se en la proximidad con el otro.

Lispector cuenta que, desde su concepción vivir y ser parte de “otro” fue algo premeditado. En el fragmento de *Revelación de un mundo*, afirma:

Mi madre estaba ya enferma y, por una superstición muy difundida, se creía que tener un hijo curaba a una mujer de su enfermedad. Entonces fui deliberadamente creada, con amor y esperanza. Solo que no curé a mi madre. Y siento hasta el día de hoy esta carga de culpa: me hicieron para una misión determinada y fallé. Como si contasen conmigo en las trincheras de una guerra y yo hubiera desertado. Sé que mis padres me perdonaron [...] Pero yo, yo no me perdono. Querría que simplemente se hubiera cumplido un milagro: nacer y curar a mi madre. Entonces sí: yo habría pertenecido a mi padre y a mi madre [...] pertenecer es vivir. (Lispector, 2005: 91)

Desde la gestación de la escritora brasileña ser parte del “otro” es una necesidad, pues vivir en el “otro” es la cura del “yo”, la hija como extensión y perpetuidad de la madre. La vida y la muerte se conjuntan, tal como en sus textos, en los que vivir es un asunto de prolongar la vida y llegar a momentos de éxtasis que llevan a la finitud de ésta. Esta anécdota, quizá, es una manera ilustrativa de entender cómo Lispector es una cura de la herida, tal como la escritura que completa los vacíos significativos que la grafía no puede completar. A pesar de que ella dice que no logra ser la cura de su madre, de alguna manera este hecho representa el inicio de la búsqueda de esa sanación, y es por medio de cada uno de sus textos, y a través de cada uno de sus personajes, que existe una respuesta para salvarse: sentir al mundo. En los personajes de Lispector existe la posibilidad de tocar el mundo con el cuerpo, tocar al “otro” y reconocerse en éste es, quizá, la cura de la enfermedad o al menos un instante de alivio y de momento de gracia en la vida.

Clarice Lispector no escribió a manera de protesta, sino como una necesidad, remedio que pareciera nato. A la escritora no le gustaban las entrevistas, y como de contra respuesta escribe sobre una en particular, lo que parecía una venganza se convirtió en una reflexión acerca de su quehacer como escritora y establece que sus textos no son anatema en sí mismos, así que hace alusión al encuentro que tiene con una joven reportera y explica: “Quiso saber si yo me comprometería. En verdad me siento comprometida. Todo lo que escribo está ligado,

por lo menos dentro de mí, a la realidad en que vivimos. Es posible que este lado mío se fortifique más algún día” (Lispector, 2010: 17).

El compromiso de la autora no es algo externo, sino un atisbo que nace de la escritura misma, de lo que presencia en la cotidianidad; no es fortuito que la premisa de sus diégesis se origine en un lugar común y cotidiano, en la cocina, en una caminata o en una comida, pues son esos instantes los que desencadenan la proeza de vivir, ese momento donde el cuerpo-escritura siente la vida viviendo. Su deber está con el sentido de la vida, una responsabilidad que está dentro de ella, pero que conviene e implica al “otro”.

De esta manera, el dialogismo entre el “yo” y el “otro” será una constante y también una re-presentación de la escritora, hay una “otra” que reside en sus personajes femeninos, en sus textos, pero que no deja de relacionarse con la configuración del “yo”; su escritura es especular, pues le brinda conocimiento del mundo gracias al reflejo del “yo” en el “otro” y por consiguiente existe una revelación de un sentido del mundo. La escritora reside en cada uno de los textos, les da vida a estos y se albergan en ella. Lispector es en sí misma el corazón que reside en las “otras”, en la voz narrativa de *Agua viva*, en Lori de *Aprendizaje o el libro de los placeres*, pero también vive en Macabea de *La hora de la estrella* o en G.H; Clarice Lispector es el “yo” y también la “otra”, es deseo por tocar al mundo, es el cuerpo-escritura sintiendo los diferentes mundos de sus textos y a su vez borrándose un momento para ser, es la vida misma hablando de la vida.

Tocar al otro es revelar también un sentido diferente de ver al mundo, por lo que en este breve apartado se pretende describir cómo esa proximidad del “otro” también es un acercamiento que la escritora tiende al mundo; los textos de Lispector son también una huella que hace un tipo de mapa que le ayuda a conectar diferentes modos de ver al mundo. Sentir al mundo como conocimiento del “otro”, pero también como parte del deseo de vivirlo, como la herida que vive expuesta, como la desnudez del “yo” para dar-se al “otro” y también como el amor que se puede hallar al reflejarse en “otro”, aspectos que no podrían ser si no es mediante el cuerpo-escritura.

El cuerpo-escritura es la paradoja del “yo” y el “otro”, es una relación que teje los lazos que vinculan a cada escrito entre sí y, además, a Lispector con cada uno de estos. Sin embargo, esa unión entre el “yo” y el “otro” se establece mediante el sentido y el mundo, ya

que no se puede conocer al “otro”, si no es sintiéndolo en sus propios límites, por lo que se puede establecer que, con base en la otredad, el cuerpo-escritura transgrede.

La otredad en la obra de Lispector trastoca el orden de la significación, y es en la irrupción y crisis del “yo”, donde hay cabida para el “otro”, ahí donde se generan más interrogantes que no dan certezas, sino ambigüedades que hacen que el significado colapse, instantes que otorgan estados de gracia, pero que sucederán de modo subversivo con el orden establecido.

La transgresión del cuerpo-escritura es el colapso del “yo”, y es una forma de manifestar otras formas de re-conocer al mundo. Es con las imprecisiones y, con la indeterminación, con la que se toca el espacio de lo “otro”, por lo que se generan variedades de significados y no necesariamente los que ya están determinados.

La obra de Lispector toca al mundo mediante la tensión de fuerzas contrarias, vida y muerte, grito y silencio son las formas de sentir al “otro” a través de diversas situaciones e incluso de diversas épocas es que la vida se humaniza. El cuerpo-escritura es, también, la herida que sana momentáneamente, ya que representa una vida imperfecta e inacabada y un modo de tocar al “otro” por medio del instante-ya, pues: “La escritura de Clarice Lispector sigue (o es) el surco de la herida; no es una herida que pueda sanar o cicatrizar en algún momento, pues la autora se encarga de tenerla expuesta. En otras palabras, su escritura es una forma de estar a la intemperie (Sánchez, 2010: 92).”

La herida expuesta es la desnudez misma, no hay nada enmascarado, sino un cuerpo-escritura que ha de re-presentarse sin atavíos y sin adornos, pues su regreso a lo primigenio es la manera más sensata de aproximarse al “otro”; la desnudez es un modo de entregarse en carne propia al acto de vivir. Lori, en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, al final de la novela afirma: “Estoy desnuda de cuerpo y de alma” (Lispector, 2021: 169), mientras que la protagonista de *Agua viva* dice: “Ah vivir es tan incómodo [...] No se puede andar desnudo ni de cuerpo ni de espíritu” (Lispector, 2013: 109). La desnudez expone a las personajes y las lleva a experimentar el mundo con mayor apertura; por un lado Lori, se entrega a su aprendizaje de la vida en esa desnudez, porque re-descubrió la libertad de tocar al “otro”, y de entregar-se con el cuerpo, un cuerpo virgen que se da por primera vez en una nueva experiencia de sentir y vivir al mundo, sin prejuicios o estereotipos; mientras que la voz narrativa de *Agua viva* afirma que el mundo con sus categorías aprieta y de este modo no

puede desnudar-se ante él, por eso una vez que conoce la alegría de vivir sabe que vivir es incómodo, porque hay un condicionamiento que la aleja de lo primigenio, de lo primitivo.

Es por lo anterior que la escritura de Lispector mantiene abiertas las heridas, pues en éstas se experimenta el acto de vivir por medio del placer y del displacer su dolor y del displacer, es una manera de recordar que hay una fisura que hace sentir la vida; sus textos laten por sí mismos, y con ellos el cuerpo-escritura “toca” la herida del “otro” o también palpa las fisuras por medio de “tocar” al “otro”, la falta, por lo tanto, será una constante. Lispector habla sobre esa rasgadura que existe en ella y que la acompaña, así que afirma:

Y mientras ando, mal que mal pero ando, hay una brecha cerca del lugar donde doy cada paso. Allí en el fondo está, estoy ¿pero quién? Y no puedo saberlo, solo siento el miedo de andar por allí, junto a esa brecha abierta, siempre a mi lado, que no se cierra, como si el que está allí, el que espera, fuera una herida. (Lispector, citado en Posadas, 2011: 174)

En los textos de Lispector, la herida no es sinónimo de enfermedad, sino más bien es síntoma de vida, pues es mediante la incisión que cada una de las personajes se sabe viva, es por esto que se exalta la herida como una posibilidad de sentir la vida, pero también como una búsqueda constante del “otro”, pues: “Sucede que en Lispector siempre estamos en falta, pues de lo contrario, el deseo permanecería dormido, y lo que llama al deseo es una herida; es decir, se trata de una especie de círculo vicioso entre falta/herida y deseo” (Sánchez, 2010: 95).

El deseo, como se mencionó en el segundo capítulo, es el motor que incita a las personajes a experimentar la vida; retomando a Hélène Cixous, la escritura de Lispector es también la indeterminación, el no saber-se y, entonces, lanzarse a sentir el mundo, por lo que la filósofa francesa afirma de los textos de la escritora brasileña que:

No se trata de no haber comprendido nada, sino de no dejarse encerrar en la comprensión. Cada vez que sabe algo, supone un avance. Enseguida hay que lanzarse hacia el no saber, avanzar en la oscuridad con «una manzana en la mano», avanzar en la oscuridad con una manzana, a modo de vela, en la mano. Ver el mundo con los dedos: ¿acaso no es eso la escritura por excelencia? (Cixous: 182)

En la cita de Cixous se puede encontrar la esencia de la poética de Lispector, junto con sus re-presentaciones, andar con la manzana en la oscuridad como una vela implica, también, transitar por el mundo con el deseo en las manos, con el apetito que incita conocer el mundo,

es el hambre una guía que lleva a Lispector y a sus personajes a iniciar su búsqueda por el sentido del mundo. Tocar al mundo es el objetivo de la escritura misma, ser sinestesia y ver al mundo con los dedos es también ser cuerpo-escritura, tener apetito del mundo.

Líneas más adelante, Cixous utiliza el ejemplo de la *Legión extranjera* y habla acerca de una de las personajes: Ofelia; en ella ejemplifica lo que ya se mencionó, dar-se y entregarse a “otro” es también un recorrido por la herida que está expuesta, porque por esa grieta se vive, así que establece:

Ofelia lucha contra el dolor de ese deseo, es una agonía, no desea entrar en ese mundo herido, el mundo de amor, y estar a merced del otro. Descubre, en defensa propia, el deseo, como apertura al otro, como posibilidad de resultar herida, alterada [...] ¿Cómo confesar la herida, el deseo, sin perder la dignidad? Y ahí se desarrolla una escena admirable, hecha de silencios y astucias amorosas. (Cixous, 1995: 183)

Dar-se al “otro” es una manera de cubrir la falta y ceder al deseo, pero también la conciencia de que implica borrar el “yo” para re-affirmarse en el “otro”; la revelación del mundo es la apertura al “otro” como un acto de alegría, de generosidad y de amor, un presente que no importa las heridas que cause, sino la experiencia de ser parte del mundo por medio del ejercicio de la libertad.

Es por eso por lo que el cuerpo-escritura es la mujer de la que habla Cixous y que ejemplifica con los textos de Clarice Lispector, más allá de una categoría de género es un ser que puede decir-se múltiple, amplio, pero sobre todo con la vida, es tal como lo afirma la misma autora brasileña:

Soy una mujer, soy una persona, soy una atención, soy un cuerpo mirando por la ventana. Del mismo modo, la lluvia no está agradecida por no ser una piedra. Ella es la lluvia. Tal vez sea eso lo que se podría llamar estar vivo. No es más que esto, sólo esto: vivo. Y sólo vivo de una alegría mansa. (Lispector, 2011: 7)

Cuando asevera que es una mujer, al mismo tiempo sostiene que es una persona y sobre todo que es un cuerpo que mira la ventana y que puede ser lluvia, dicho de otro modo, ella puede encarnar la vida y es en ese instante donde puede encontrar la gracia de vivir, es ahí donde es. Sobre esto Cixous argumenta que:

Quien puede decir: «soy un cuerpo mirando por una ventana», puede decir; «(yo) soy una mujer»: sin el yo, sin pronombre personal, mujer es puro «soy», actividad de ser que no conduce al sí mismo, mujer es la que «es». *mujer y*, *mujer-que-avanza-por-el-*

mundo-con-cuidado. Cuidado. Necesidad. Mujer no se detiene en mujer, no se detiene, corre, se escribe en parataxias de líquida luz, en lágrimas, y su estilo es el *Agua Viva*. (Cixous, 1995: 189)

Ese yo-mujer es una búsqueda que deviene, no se detiene, sino que avanza por el mundo y tocando al “otro”, tal como *Agua viva* sucede en su propio acontecer en el mundo, más allá de los pronombres y categorías que arbitrariamente ya están establecidas, sino por medio de la develación del mundo, de la experiencia particular de vivir.

De esta manera, cuando se habla de lo “otro” se debe también hablar del “yo”, ya que están en una relación que se nutre de ambos, un “yo” que se conforma a partir del “otro”, sin embargo, no existe una dependencia, sino un reconocimiento del “otro” como parte también del universo. Cada uno de los textos pareciera lanzar preguntas en torno a la relación del “yo” con el mundo; por ejemplo, ¿es el amor una manera de aproximarse al mundo? O bien ¿Los personajes de los textos de Clarice Lispector son el “yo” y el “otro”? La respuesta a estas preguntas podría ser afirmativa, pero es también la proximidad una indeterminación, la revelación que se abre ante el conocimiento de lo “otro” es también una paradoja, un nuevo cuestionamiento.

En *Un soplo de vida*, Lispector habla sobre esto y establece: “¿‘Escribir’ existe por sí mismo? No. Es solo el reflejo de una cosa que pregunta. Yo trabajo con lo inesperado. Escribo como escribo, sin saber cómo ni por qué: escribo por fatalidad de voz. Mi timbre soy yo. Escribir es un interrogante. Es así: ?” (Lispector, 2025: 18). Una vez más la autora utiliza los signos de puntuación para decir, en este caso, es la interrogación la que deja abierta las múltiples posibilidades que tiene la escritura, si bien ésta es un reflejo de lo que proyecta, por lo tanto es un descubrimiento y una aparente verdad, para la escritora reflejarse en el “otro”, por medio de la escritura no es más que una indeterminación, no es una certeza, sino una constante pregunta, es una revelación incierta que se hace con la mirada, y como cualquier visión, ésta será particular.

Se debe subrayar que cuando se establece que en los textos de Lispector hay un vínculo entre el “yo” y el “otro”, éste se da mediante la mirada del otro, si bien se puede tocar al otro con los dedos, tal como lo establecía Cixous, también es la mirada un tópico constante en la poética de la escritora, ya que ver al otro es, asimismo, mirar al mundo. La vista es uno

de los sentidos que le da percepción a la manera en que ella ve el mundo, es por eso por lo que no adorna las cosas, sino que las dice a través de su mirada y de la de sus personajes.

La literatura que escribe Clarice Lispector también podría describirse como escritos de y desde la percepción, en los que contemplar al “otro” es mirarse a sí, no por nada utiliza el arte como ejemplo para entender otra manera de ver el mundo, tal como lo hace cuando enuncia la pintura, pues en ésta residen las formas, colores y texturas con las que se puede re-presentar al mundo.

Gloria Gervitz (2011) destaca varios puntos sobre los textos de Lispector, entre ellos la mirada, y compara su escritura con la obra de pintores como Diego Velázquez y Remedios Varo. Por un lado, en relación con *Las Meninas* de Velázquez recuerda que en este cuadro observamos al fondo al pintor pintando, una puesta en abismo visual que permite reflexionar sobre la creación artística; de igual manera, Lispector es la escritora que mira al “otro”, el yo-mujer tocando sus textos y tocándose, al mismo tiempo, a sí misma. En palabras de Gervitz: “Clarice mirándose escribir, se escribe a sí misma. Interviene para corregir, interviene para confesarse, interviene para hablar con los personajes, como si las historias y ella, quien las mira y las escribe, no pudieran separarse, desprenderse” (Gervitz, 2011: 3). La afirmación de Gervitz confirma la especularidad de la escritura de Lispector, en ésta “tocar” al “otro” implica también la intervención de un “yo”, que este caso, vive a través de la experiencia de sus propios textos; cuerpo-escritura, así como yo-otro y escritura viven en la herida, en la incomodidad, pero también en la alegría y en el estado de gracia, ahí donde la vida se agudiza aún más. La observación es también el acto de contemplar el mundo que se abre ante sí para vivir en éste, ya no solo es espectadora, sino que, al igual que Velázquez, forma parte del cuadro que pinta.

En esa plástica, Gervitz alude a la obra de Varo para describir los espacios de los textos de Lispector, y así la esencia de su escritura, por lo que argumenta:

El paisaje de su pensamiento es de agua. Tiene la textura del limo con raíces que se enredan y te jalen al fondo. El fondo es blando y resbaloso, oscuro como un corazón latiendo, como el deseo, como el miedo. Está hecho de ese lenguaje que ella seguramente nutrió durante años y años con lo que amó, con todo aquello de la vida que nunca más se recupera, y que ocurre una sola vez (Gervitz, 2011: 4)

La semejanza con las pinturas de Varo es una forma, para Gervitz, de describir cómo la escritura de Lispector es algo que está vivo, un aparente caos que se compone de distintas

texturas y diversas naturalezas, esa es su esencia: el ser y el no ser. En la cita anterior se debe resaltar cómo se menciona que el lenguaje es algo que nutrió a la escritora a lo largo de los años, tal como si como artista se valiera de la palabra para re-crear el mundo, o bien es la palabra que se alimenta de la vida, igual que los personajes en sus textos. Lispector también tiene apetito de vivir, por eso afirma que se nutre de la vida para dar un soplo de vida a sus personajes.

Así como Gervitz vincula a Lispector con otros artistas, se considera prudente mencionar cómo la escritura brasileña es una recolectora de la vida, tal como Agnes Varda en su documental *Les glaneurs et la glaneuse*, que en español se tituló *Los espigadores y la espigadora* o *Los cosechadores y yo*; Varda hace referencia al cuadro de 1857 del francés Jean Francois Millet y lo utiliza como pretexto para recorrer los campos de trigo en Francia, en este recorrido Varda descubre que ella, como cineasta, también es una espigadora, pues recolecta los fragmentos de vida, y estos funcionan para nutrir su vida y la de los demás. De igual manera, Clarice Lispector es una espigadora de la vida que utiliza como herramienta la escritura, ella espiga y teje al mismo tiempo para conjuntar un mosaico de visiones del mundo. Varda y Lispector ven al otro, para verse a sí mismas y con esto apropiarse por un instante de la vida misma.

La mirada revela, es por esto por lo que Lispector también establece que la vida y ella misma son un misterio, que cuenta aquello que es, por lo que en *Revelación de un mundo* dice: “Lo que quiero contar es tan delicado como la propia vida. Y yo querría poder emplear la delicadeza que también guardo en mí, al lado de la grosería de campesina que me salva” (Lispector, 2005: 94). La escritora mira la vida y reconoce la fragilidad de ésta y la seriedad que conlleva, en ella reside un “yo” y un “otro”, el desdoblamiento que le permite usar la escritura como un modo de aproximación, entonces ¿es quizá el cuerpo-escritura una forma de revelación de un mundo?

En el misterio, la escritora encuentra una grieta por la que puede indagar acerca del mundo, y es en esa mirada que revela una de las innumerables verdades que existen en éste. La mirada también es una forma de curar, por un instante, la herida o la falta en la que se vive de manera permanente; la angustia de vivir se alivia por medio del vistazo que la acerca y la hace parte del mundo. Una mirada que la aproxima y que la allega a sus personajes, lo que les permite que puedan disfrutar la experiencia de vivir, a gozar del pulso que hay en la

vida y la muerte, en lo vivo y lo inerte que se manifiesta en colorido, aromas, sabores y sensaciones.

Las escenas que describen a los personajes de los textos de Clarice Lispector mirando al mundo o descubriendo lo “otro” son bastantes, tal como si llegaran a un punto clímax en que la vida se les da ante sí a manera de epifanía. Por ejemplo, cuando Lori en *Aprendizaje o el libro de los placeres* está frente al mar, el mundo se le cuela por los ojos, y es también donde experimenta la alegría de sentir al “otro”, mirar es también un estado de gracia.

Los momentos epifánicos de los personajes son una develación de “otro”, específicamente, de un sentido del mundo que acontece junto con estos. La visión puede producir miedo o angustia de saber-se en el instante-ya, pero es el terror a lo desconocido lo que permite emprender el viaje con la vida, acompañada de lo “otro”, aquello que parece que es externo, pero que se vuelve algo íntimo y parte de sí. En las visiones de las personajes la herida sangra o supura más que en otro momento, porque la herida es muestra de la vida, ahí donde más se “toca” al “otro”, donde el cuerpo-escritura siente al mundo en su cotidianidad y además se devela la mirada álgida en el “otro”.

Lo ordinario revelan aquello que parece ajeno a lo propio, pero es en esos instantes en los que más se da la proximidad y con ello una vorágine de emociones y sensaciones que ocasionan el enfrentarse con el mundo, tal como describe Cixous acerca de los textos de Lispector: “Preparación, angustia, consuelo son elementos de una estructura clásica de defensa: nuestro modo cotidiano de sentirnos asediados por la existencia, y de responder a ese asedio, de paliarlo” (Cixous, 1995: 187). Es la cotidianidad el modo de enfrentarnos a nuestra existencia, pero también a la existencia del “otro”, para las personajes de la escritora carioca ese encuentro hace que la vida colapse, y sea donde se puede sentir al mundo.

Igualmente, en *Un soplo de vida*, en relación con esos momentos de choque con la existencia, establece: “Lo cotidiano lleva en sí el abuso de lo cotidiano: lo cotidiano acarrea la tragedia del tedio de la repetición. Pero hay una escapatoria: la gran realidad es fuera de serie: como un sueño en las entrañas del día” (Lispector, 2025: 74). Así como lo cotidiano pareciera un horror repetitivo es también un continuo de la vida existiendo, es más bien la mirada de la vida aconteciendo. En la vida existe la irrupción de lo cotidiano que enfrenta a las personajes con la angustia de vivir, por lo que se trastoca el estado del “yo”, a éste se el

devela el mundo y con ello el “otro”, además permite un re-conocimiento de la re-creación de su mundo. En este aspecto, a modo de nota de la autora, en *La pasión según G.H.*, dice:

Aquellas que saben que la aproximación, a lo que quiera que sea, se hace gradual y penosamente atravesando incluso lo contrario de aquello a lo cual nos aproximamos. Aquellas personas que, solo ellas, entenderán muy lentamente que este libro nada quita a nadie. A mí, por ejemplo, el personaje de G. H. me fue dando poco a poco una alegría difícil; mas alegría, al fin. (Lispector, 2024: 9)

La nota anterior la firma como C.L., iniciales que, al igual que G.H., abrevian su nombre, y señala la cercanía entre un “yo” y un “otro”. La proximidad a ese “otro” se da de manera cautelosa y de a poco; el intruso deja de serlo cuando el cuerpo se apropia de lo ajeno para hacerlo parte de sí, por lo que hay un amor inexplicable que solo sucede en ese encuentro, tal como la alegría de C.L., de tocar a G.H., una alegría que incomoda y que cuestiona, pero gracia de vivir, al fin y al cabo.

De este modo, tocar al “otro” es también amarlo, es amar y desear el cuerpo, tocarlo para traerlo consigo a la misma carne, Cixous se pregunta: “¿Quién eres tú que extrañamente eres yo?” (Cixous, 1995: 189), es decir, en el cuestionamiento está afirmando que la pregunta por el quién soy es también la interrogante de quién eres tú; la respuesta posible es un “yo” imperfecto, abierto, que se re-conoce en el “otro”. La filósofa francesa, además, agrega: “En muchos textos de Clarice Lispector, la suprema indagación, la máxima tensión se sitúa entre sujeto humano y sujeto no humano. La pareja, el otro, aquel con quién, al final de una larga búsqueda, se tratará de establecer una relación de amor [...]” (Cixous, 1995: 189).

La poética de Clarice Lispector reside en ese mundo que va más allá del pensamiento y es también donde encuentra un punto neutro, el *it* que es el origen del mundo, la ventana que se lo revela y donde resuelve la angustia de vivir mediante la escritura. En *Diccionario íntimo. Clarice Lispector* (1993), Consuelo Miranda define a la escritora brasileña como sinónimo de vida, pues el nombre real de Clarice era Haia o Chaya, según se transcriban los caracteres hebraicos. Chaya, en yiddish, significa vida. Quizá desde la enunciación del nombre de la autora carioca es que reside el carácter puro de la vivencia y de un sentido del mundo, Lispector es vida en sí misma, por lo que no puede comprenderse desde lo inerte, sino desde lo dinámico, abierto y en relación con lo que palpa.

Cuando se establece que las personajes de los textos de Lispector encuentran un sentido al mundo, no es en absoluto hallar una verdad inamovible, sino más bien tocar una

de las múltiples posibilidades que viven en su experiencia, es por lo que en esta investigación se afirma que el sentido del mundo en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* se experimenta por medio del cuerpo-escritura. Ambos textos son un continuo sin punto final, sino más bien con puntos suspensivos que brindan la oportunidad de seguir tocando al “otro”, seguir palpando al mundo.

El arte es acaso una manera, en término del psicoanálisis, de sublimar la angustia de vivir para, entonces el esfuerzo humano de la salvación, la vida que se humaniza por medio del cuerpo. Es así como, no se trata de indagar el sentido oculto o lo ínfimo del ser humano, sino entender que el yo-excritura es otro-excrito, un cuerpo que se escribe en y con los límites de la experiencia de vivir.

De este modo, se podría establecer que Lispector toca al mundo y le es revelado el “otro” en cada una de sus novelas, de sus crónicas, de sus cuentos, pues en cada una de sus frases hay una forma de explicar el mundo, su mundo.

Conclusiones

El cuerpo es un tópico que ha estado presente a lo largo de la historia del arte, ya que el ser humano existe en un tiempo y en un espacio. El primer acercamiento que tenemos para reconocernos es a través de nuestra materia física, sea cual sea la condición, es innegable decir que somos cuerpo.

Lo anterior no es la excepción en la literatura, pues el cuerpo es tema que se ha representado desde los preceptos clásicos en los que el cuerpo era sinónimo de perfección y belleza hasta representaciones más violentas que personifican el horror o la transgresión de éste; por esta razón, y por las transformaciones del concepto, es que no se puede establecer que haya un solo tipo de cuerpo, sino múltiples posibilidades tanto de concebirlo, como de configurarlo en un texto literario.

Clarice Lispector utiliza el cuerpo como una vía de expresión que se une con la palabra para crear diferentes sentidos del mundo en cada uno de sus personajes. En la poética de Lispector la palabra es performativa, no tiene un solo significado, sino más bien existe en sí misma, pero asimismo reside en sus propios límites, por lo que se puede afirmar que la narrativa de la escritora brasileña surge en la paradoja del lenguaje en la que el sujeto se confirma en sus negaciones, se afirma, pero al mismo tiempo se niega, pues se constituye en el ser y el no ser, a partir de la experiencia o, bien, de las peripecias por las que atraviesa cada uno de los personajes. Dicho de otro modo, en los textos hay una apelación constante a lo sensorial, por lo que sus obras son cuerpos-textuales en los que no se puede desligar palabra y corporeidad.

Por lo anterior, en este trabajo de investigación se demostró que el sentido de las personajes en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* se configura a partir de un cuerpo-escritura con el que viven el mundo. El término cuerpo-escritura se afirma a partir de las consideraciones de Hélène Cixous y Jean-Luc Nancy; por un lado, los postulados teóricos de Cixous permitieron establecer características que le dan particularidad al cuerpo-escritura y por otro los preceptos de Nancy afianzaron que el conocimiento del mundo es una experiencia particular que se completa por medio de “tocar”.

En primer lugar, hay que establecer que el cuerpo-escritura se debe entender como un nuevo imperio de lo propio, a partir de la terminología de Cixous, ya que, si bien el cuerpo ya es un territorio o una espacialidad, especificar que hay voces narrativas femeninas en

ambos textos es fundamental para concebir que la escritura en Lispector es una apropiación, pues es el grito que desarticula los sistemas establecidos, el llamado que cuestiona al lenguaje logocéntrico; Lispector no crea un lenguaje nuevo, sino que desarticula el que ya existe para re-significarlo, es decir, se apropia de éste para, entonces, vivirlo.

En segundo lugar, el cuerpo-escritura que se analiza en este trabajo de investigación es a partir de las personajes femeninos de *Agua viva* y de *Aprendizaje o el libro de los placeres*, por lo que se consideró también que el cuerpo-escritura se puede relacionar con el concepto de bisexualidad propuesto por la filósofa francesa, pues en éste reside lo femenino y lo masculino para formar Uno, o dicho de otro modo, es una escritura-mujer que deviene y en la que reside todo y nada, el grito y el silencio.

En tercer lugar, a partir de lo ya mencionado, el cuerpo-escritura es abierto y debe entenderse como una experiencia propia y sensorial que tiene cada uno de los personajes. Es por lo anterior fue importante considerar que ese cuerpo-escritura que toca al mundo tiene una motivación de re-descubrimiento. Las nuevas experiencias de las personajes con reconocer el mundo están ligadas con el deseo, pues anhelan vivir en su máxima potencia, entonces, su vivencia nace desde el deseo, pero puede darse con el placer o con el dolor. La manera de experimentar el mundo siempre regresa a la corporeidad, el cuerpo-escritura vuelve a sí mismo, tal como si se encarnara más allá del pensamiento.

A partir de lo que se estipula para acercarse a una conceptualización del cuerpo-escritura, se puede confirmar que *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* son textos que evidencian cómo el cuerpo-escritura es el medio por el que las personajes experimentan el mundo, por lo que es una vía de conocimiento y, en términos de Jean-Luc Nancy, de “tocar al mundo”.

Sentir al mundo es vivir el mundo en innumerables posibilidades. Las personajes de los textos de Clarice Lispector experimentan la vida como una manera de “tocar al mundo”, es una reacción ante una crisis y una búsqueda para darle un sentido a su entorno y, por supuesto, a sí mismas.

Tocar al mundo es también tocar al otro en un acercamiento que comulga al “yo” con el universo y el cosmos, es por esto que sentir y palpar es también un modo de conciencia en el que la vida se entiende desde la vivencia misma. El cuerpo-escritura se vive en la sinestesia, porque no necesita fijarse a la correspondencia de la significación arbitraria de las palabras,

sino que requiere darle sentido mediante la proximidad de los sentidos con la vida y, así, sentir qué es el mundo. *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres* son textos en los que la experiencia de las personajes sirve para tocar al mundo, en los que la diégesis o composición narrativa solo subraya la forma de configurar un sentido del mundo, pues las voces narrativas que asemejan el fluir de pensamiento, los finales abiertos o la falta de signos de puntuación son una representación del devenir del cuerpo-escritura.

El acontecer del cuerpo-escritura se representa de diferentes maneras, por lo que en esta investigación se analizó cómo los sentidos del mundo pueden crearse en lo poético, así como en la proximidad con la naturaleza. Cada vivencia se convierte en una forma de acercarse al mundo.

De manera particular, *Agua viva* es un texto que ha sido piedra angular en los estudios y crítica de la obra de Clarice Lispector por sus innovaciones narrativas, que, para su tiempo, rompían con los cánones y tradicionalismos de la literatura brasileña, razón por la que, para algunos teóricos de la literatura, es una obra de difícil clasificación.

En *Agua viva* existe un llamado de la voz narrativa para sí, un aleluya que sirve para despertar con y para la vida; la protagonista siente al mundo a través del arte, por lo que su experiencia se convierte en algo totalmente plástico, tal como si ella se encontrara dentro de una pintura; sin embargo, ese cuadro es algo que vive y que se transforma por medio de una paleta infinita de colores con los que pinta al mundo. La relación pintura y escritura es la explosión de la expresividad de la experiencia de la protagonista al “tocar” el mundo.

Aprendizaje o el libro de los placeres es una novela que puede considerarse una *bildungsroman*, ya que en el texto podemos conocer el desarrollo de Lori, la personaje principal. A lo largo de la diégesis, Lori re-descubre el mundo, y también transfigura su idea de dar-se al amor, al placer y al mundo mismo. En la novela el cuerpo-escritura aprende a reconocer-se en el placer y en el dolor, pero sobre todo a partir de la individualidad, desde la propia vivencia de Lori para sentir el mundo.

De esta manera, en *Agua viva* y *Aprendizaje o el libro de los placeres*, el sentido del mundo se va configurando a través de las experiencias que las personajes realizan con el cuerpo-escritura, por lo que el sentido del mundo es expansivo hacia diferentes elementos que están de manera particular en cada una de las obras. Por ejemplo, la voz y el silencio son parte de la vivencia que tienen ambos personajes, ya que es en el mutismo donde también se

pronuncia aquello que no solo se puede decir con palabras. Sin embargo, en *Agua viva* grito y silencio se conforman a través de un llamado hacia un tú, en el que la voz narrativa apela a que se le dé la vida, mientras que en *Aprendizaje o el libro de los placeres* conocemos una historia en la que Lori atraviesa una serie de peripecias para instruirse en el placer de sí; de este modo se puede afirmar que pareciera que los textos de Clarice Lispector son un juego especular en el que hay un reflejo o eco que reside en otros, en este caso, en ambos hay elementos que se complementan, pero que están escritos en diferentes situaciones y con personajes distintos, pero en todos está la pregunta filosófica por antonomasia: ¿Quién soy?

El sentido es el soporte de las voces narrativas en los textos de Clarice Lispector, pero éste no es intelectual, sino mediante la performatividad del cuerpo-escritura en la que hay una desnudez, un arrojarse al mundo y vivirlo para tocar desde lo primigenio, incluso si eso implica cuestionar lo que ya está dicho o establecido, por lo que el cuerpo-escritura debe arrojarse al vacío para llenarse, entonces, de sentido.

Bajo esta perspectiva, el cuerpo-escritura encuentra múltiples sentidos, incluso otros más allá de los propuestos en los análisis de esta investigación, pero uno de los primordiales es el poético. En *Agua viva* las alusiones al arte se encuentran desde las características de la personaje, ya que ésta es pintora, peculiaridad que parece ser una constante petición a sentir desde la vivencia del arte, y no solo a pensarlo como técnica. Tal como se mencionó con anterioridad, *Agua viva* puede ser retrato-texto que convierte en un espacio itinerante que apela a cada uno de los sentidos.

En *Aprendizaje o el libro de los placeres* el contacto con el arte no es tan explícito, sin embargo, Lori experimenta su deseo y lo enuncia de manera poética, además de que hay diferentes momentos en los que la vivencia es una expresión pictórica, por ejemplo, en el encuentro con el mar, que es un instante poéticamente erótico, y que, incluso, podría ser una escena cinematográfica o bien la escena de cualquier cuadro. De igual modo, en ese instante la naturaleza es un vínculo de las personajes con el mundo, ya que la búsqueda del sentido las lleva a un regreso a lo original o primigenio, desde donde pueden sentir sin las ataduras de los preceptos sociales, morales e incluso de significación del lenguaje.

En *Agua viva* y en *Aprendizaje o el libro de los placeres* la naturaleza es un medio de conexión con el sentido originario del mundo, al tocarla, el viaje de vivir en la experiencia

no puede cesar, incluso se agudiza hasta el punto de despertar el lado animal en cada una de las personajes.

La animalidad es una manifestación del cuerpo-escritura en la que sus sentidos se expanden hasta el grado de ser puro instinto y también de acontecer en lo sensorial y no solo en la razón. El cuerpo-escritura posee una naturaleza camaleónica que puede engendrar los alaridos que dan cuenta de su vivencia en el mundo, incluso, en sus expresiones más salvajes o bestiales.

En *Agua viva* la voz narrativa logra el acercamiento con la naturaleza con la conciencia de estar en el presente, por lo que el instante-ya es una manera de describir el tiempo y espacio en el que la protagonista se une con la naturaleza. El instante-ya es un punto en el que el presente es ahora, y en el que reside el cuerpo-escritura, debe ser inmediato, porque no puede anclarse en el pasado, ni tampoco suceder en un tiempo que no existe como lo es el futuro.

De igual manera, en *Aprendizaje o el libro de los placeres* el recorrido de Lori por aprender a vivir en el placer se da en una serie de continuidades que otorgan a la personaje un sentido en el ahora, pues el cuerpo-escritura deviene. La angustia que describe Lori, ante los encuentros con Ulises, es la angustia de vivir de acuerdo con las normas establecidas, por lo que esa preocupación desaparece a lo largo de la diégesis, gracias a que ella asimila y experimenta vivir en el presente.

En ambos textos el tiempo y el espacio ocurren en múltiples continuidades de redescubrimiento del mundo. Las protagonistas viven en esas sucesiones presentes en las que tocan su entorno hasta llegar a un estado de gracia, ahí donde reside la alegría de vivir.

Los estados de gracia de las voces narrativas son el clímax en el que sienten al mundo en sus estados más agudos, y en los que la vida se manifiesta en su máxima expresión, tal como si la sensibilidad regresara a la carne misma en un estado de creación de ésta. Sin embargo, es importante mencionar que, así como los personajes llegan a experimentar el arropo de vivir, también es en ese momento en que hay una apelación a la muerte, a aquello que dejan para re-significar; hay una sucesión de vitalidades, pero también un continuo de muertes, el grito y el silencio en la proeza de vivir, por eso angustia a las personajes.

El estado de gracia no es la trascendencia del cuerpo-escritura, sino un estado de continuidades en un arrojo a lo sensible, por lo que existen elementos que son eje central y,

además, se convierten en símbolos del sentido del mundo. Por ejemplo, el agua es una metáfora del sentido del mundo, ya que en *Agua viva* y en *Aprendizaje o el libro de los placeres* representan la experiencia que las personajes tienen, así como parte de una tradición literaria en la que el agua ha estado desde el inicio de la humanidad. El agua fluye, pero también se estanca y en esa premisa se pueden afianzar la experiencia de ambas personajes, ya que devienen con la vida misma, pero también se transforman.

De este modo, el re-descubrimiento del mundo implica tocar al mundo y, además, tocar al otro, por lo que el cuerpo-escritura es también una forma de aproximarse a lo “otro”, tal como lo explica Jean-Luc Nancy en *El intruso*, donde aquello que pareciera que es el extraño, puede ser lo propio. Tocar al mundo y darle un sentido es también un ejercicio de libertad, por lo que las protagonistas logran estados de gracia en los que hay una aparente libertad que les brinda el éxtasis de vivir.

Agua viva y *Aprendizaje o el libro de los placeres* son textos que tocan al mundo y también son fragmentos de un universo que crea Clarice Lispector. No solo los personajes de cada uno de sus textos tienen una búsqueda para re-significar el mundo, sino que es también la escritora la que a través de sus personajes crea una manera de sentir.

Clarice Lispector es una escritora que, desde sus inicios, rompió con la tradición brasileña para instaurar nuevas formas en la literatura latinoamericana, además sembró, quizá sin saberlo o sin intención, temáticas que problematizan y cuestionan la existencia del ser en el mundo. Su vigencia radica en la universalidad del quehacer humano y su paso por la vida, más allá de buscar temas que caracterizaran únicamente al Brasil del siglo XX, pone sobre la mesa personajes que re-presentan la intimidad del “yo”.

De este modo, el compromiso de Lispector es con ella misma y cabe preguntarse si es la literatura un modo de vivir en el mundo y re-presentarlo, ya que busca formas en que decir lo indecible y en la escritura encuentra una manera de enunciar lo que vive o bien de pronunciarse en silencios con lo que solo el cuerpo sabe. El vínculo que existe en sus obras entre literatura y filosofía no es fortuito, pues es una manera de explicar el acontecimiento del ser por medio de la representación.

La poética de Lispector deja abiertas muchas posibilidades para la interpretación y para la investigación, pues cada acercamiento es quizá una de tantas experiencias que como lectores podemos tener en la vivencia con sus letras, con su mundo. Aunque también se puede

cuestionar si la escritora es un artífice de innumerables mundos, que a su vez se multiplican en cada posible lectura ¿Clarice Lispector es un demiurgo que crea sentidos del mundo por medio de sus personajes? Esta investigación también es una huella de un acercamiento al “otro” y, así como ésta, pueden germinar otras en las que se analicen diversas temáticas que centupliquen el conocimiento.

Agua viva y Aprendizaje o el libro de los placeres son textos que exponen voces narrativas que emprenden un viaje en la búsqueda del sentido del mundo, pero a modo de paradoja, como es la obra lispectoriana, lo que se busque puede que esté al alcance, solo que con el cuerpo-escritura hay una manera de verbalizar el mundo desde los sentidos, que es el corazón vivo latiendo, el corazón del “otro” que yace en sí, y al mismo tiempo el latido del “yo” que se arropa en el “otro.”

Sentir más que razonar para vivir es una posible respuesta que Lispector hace ante la magnanimidad de enfrentarse al mundo, pues es en el “a pesar de” donde se siente al mundo y es también con el “a pesar de” con el que sus personajes se enfrentan a lo que ya está dicho, para entonces experimentar desde y con el cuerpo, ser, entonces, como la metáfora de la ostra, más corazón, que pensamiento.

Referencias citadas y consultadas

- AGUSTÍN**, San. (1946). *Obras completas*. Vol. 41, BAC, Madrid.
- _____. (1948). *Obras de San Agustín*. Tomo IV, Biblioteca de autores cristianos, Madrid.
- ANDRADE**, Ana Luiza. (1994). “El cuerpo-texto caníbal en Clarice Lispector”, *Discurso teoría y análisis*. Núm. 16, Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de Ciencias y Humanidades, Unidad Académica de los Ciclos Profesional y Posgrado.
- ANTONIO**, Maura, (2024). *El discurso narrativo de Clarice Lispector*. Departamento de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, <https://webs.ucm.es/BUCM/tesis/19972000/H/3/H3065701.pdf>.
- _____. (1997). “Presentación”. *Extraordinarios 2*. Anthropos, 36-40, Madrid.
- ARISTÓTELES**. (1994). *Metafísica*. Gredos, Madrid.
- BACARLETT** Pérez, María Luisa. (2012). “La comunidad imposible. Utopías y paradojas del ser en común”, *La Colmena*. Núm. 75, julio-septiembre, 2012, pp. 39-48.
- BARTHES**, Roland. (1994). “Lo que le sucede al significante”, *El susurro del lenguaje*. Paidós, Barcelona.
- BATELLA**, Nádía. (2015). *Clarice Lispector. Fotobiografía*. CONACULTA, México.
- BOSI**, Alfredo. (1982). *Historia concisa de la literatura brasileña*. Fondo de Cultura Económica, México.
- BUBER**, Martin. (2003). *El camino del hombre*, Altamira, Argentina.
- _____. (1993). *Yo-Tú*, Caparrós, España.
- CHEVALIER**, Jean. (1989). *Diccionario de símbolos*. Herder, Barcelona.
- CIXOUS**, Hélène y Derrida Jacques. (2001). *Velos*. Siglo XXI Editores, México.
- CIXOUS**, Hélèn. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos, Madrid.
- _____. (2002). *La llegada a la escritura*. Amorrotu, España.
- DAY**, S. (2002). “What Synaesthesia is (and is not)”, *Language, vision and music*. pp. 171-180.
- DERRIDA**, Jacques. (1989). *La escritura y la diferencia*. Antropos, Madrid.

DESCARTES, (2012). “Meditación primera”, *Descartes. Biblioteca de pensadores*. Gredos, Madrid.

FE, Marina. (1999). *Otramente: lectura y escritura feminista*. FCE, UNAM, México.

GARCÍA Landa, José Angel. (2009). “Múltiples lectores implícitos”, *Cuadernos de investigación filológica*. pp. 63-75, Universidad de Zaragoza, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3899494.pdf>.

GARRAMUÑO, Florencia. (2023). “Escribir, ocuparse del mundo: el mándala de Clarice Lispector”, *AContracorriente*. Una revista de estudios latinoamericanos, Vol. 20, Núm. 3, pp. 64-74, Argentina.

_____. (2020). *La experiencia opaca*. FCE, México.

GERVITZ, Gloria. (2011). *Clarice Lispector*. Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, México.

GIGLIO, Yanina. (2018). “Lo que el cuerpo sabe: La humanidad femenina en tres cuentos de Clarice Lispector”, *Cine y literatura. El primer diario digital de crítica cultural en Sudamérica*. <https://www.cineyliteratura.cl/lo-que-el-cuerpo-sabe-la-humanidad-femenina-en-tres-cuentos-de-clarice-lispector/>.

GLISSAN, Edouard. (1986). “La semana de Arte Moderno 1922: siete días que conmovieron la cultura”, *El correo de la UNESCO, una ventana abierta sobre el mundo*, XXXIX, 12, pp. 38-48. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000071641_spa.

GÓMEZ, Carmen. (2009). “El Bildungsroman y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea” *Epos: Revista de filología*. Núm. 25, págs. 107-117 <https://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10609/10147>.

HERRERO, Mariela. (2017). “Lo contemporáneo en Clarice Lispector y Nuno Ramos. Ecos y apropiaciones”, *La Colmena*. [S.l.], Núm. 90, pp. 37-50, <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5213>.

HIDALGO, Ana. (2013). “El núcleo de la palabra: el retorno a la lengua del origen en la obra de Clarice Lispector”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. Núm. 51, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4345095>, Granada.

JAY, Martin. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal, Madrid.

JOZEF, Bella. (1974). “Caracterización del modernismo brasileño: poética y lenguaje”, *Anales de literatura hispanoamericana*. Núm. 2-3, págs. 97-110.

_____. (1984). “Clarice Lispector: la recuperación de la palabra poética”, *Revista Iberoamericana*. Vol. 50, Núm. 126.

LISPECTOR, Clarice. (2014). *Agua viva*. Siruela, Madrid.

_____. (2021). *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Siruela, Madrid.

_____. (2010). *Crónicas y otros textos*. Traducción de Elena Losada, Siruela, Madrid.

_____. (2017). *La náusea literaria*. Traducción de Carolina Hernández Terrazas, Fórcola, Madrid.

_____. (2021). *Novelas II. La manzana en lo oscuro/ La pasión según G.H/ Un aprendizaje o el libro de los placeres*. FCE, México.

_____. (2008). *Revelación de un mundo*, Traducción de Adriana Hidalgo, Adriana Hidalgo Editora, Argentina.

_____. (2021). *Todos los cuentos*. FCE, México.

_____. (2025), *Un soplo de vida*. Siruela, Madrid.

LOSADA SOLER, Elena. (1994) “Lispector y la Palabra Rigurosa”, *Mujeres y Literatura*. Carabí y Segarra Editores, pp. 123-136, Barcelona, www.ucm.es/info/especulo/numero4/lispecto.htm

_____. (2013). “Traducir a Clarice Lispector. El texto-ovillo y sus espejos”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. Núm.51. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4345090>

LOTMAN, L. (2003): “El símbolo en el sistema de cultura”. Flores, R. (Traductor). Colombia: Departamento de Lingüística, Universidad Nacional de Colombia, <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/30902/17232-58382>

MATA Rodolfo y Crespo Regina. (2003). “Presente de la literatura brasileña”, *Letras libres*. pp. 20-22, México.

MATIZ BORDA, Daniela. (2011), *La vida brota en el sueño de un lenguaje delirante. Una lectura de Um soplo de vida: Pulsações de Clarice Lispector*, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6466/tesis223.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

MELONI, Carolina. (2012). *Las fronteras del feminismo. Teorías nómadas, mestizas y postmodernas*. Fundamentos, Madrid.

MIRANDA, Albónico Consuelo. (1993). *Clarice Lispector. Diccionario íntimo*. Ed. Cuarto propio, Texas.

MORALES ROMERO, Frank Brady. (2019). “El poder del símbolo en la obra ‘La risa de la Medusa’ de Hélène Cixous: un análisis semiótico de sus elementos”, *Revista Cambios y Permanencias*. Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación, Vol. 10, Núm. 1, pp. 591-610, Santander.

NAMORATO, L. (2012). “Clarice Lispector y la crítica”, *Letras (Lima)*. 82(117), pp. 199-202, <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/198>.

NANCY, Jean-Luc. (2003). *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes, Arena Libros, Madrid.

_____. (2007). *El intruso*. Amorrortu Editores, Buenos Aires-Madrid.

_____. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo*. Trad. Daniel Alvaro. Ediciones LeCebra, Buenos Aires.

_____. (2021) *La frágil piel del mundo*. De Conatus,

NUNES, Benedito. (1989). *O Drama da Linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. Ática, São Paulo.

_____. (1997). “La pasión de Clarice Lispector”. *Extraordinarios 2*. Anthropos, pp.46-54, Barcelona.

ORDIZ, Francisco. (1984). *Segunda persona y tiempo en dos novelas de Carlos Fuentes*. pp. 83-95, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/104655.pdf>.

OSORIO RESTREPO, Valerie. (2013). *Escritura, lenguaje y subjetividad en La hora de la estrella de Clarice Lispector*. Pontificia Universidad Javeriana <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/8189/OsorioRestrepoValerie2013.pdf;sequence=1>.

OSPINA, Galia. (1997). “Clarice Lispector: una flecha atravesando el vacío”, *Cuadernos de Literatura*. Vol. Núm. 2, Núm. 4, julio/diciembre de 1997 Departamento de Literatura de la Universidad Javeriana, en Bogotá. <https://letras->

uruguay.espaciolatino.com/aaa/ospina_galia/clarice_lispector_una_flecha_atravesando_el_vacio.htm.

PAZ, Octavio. (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. Seix Barral, Barcelona.

PAZ RODRÍGUEZ, José. (2017). “Grandes de la educación: Cecília Meireles (1901-1964)”, *Revista Comillas*. Núm. 369, pp. 72-76, <https://revistas.comillas.edu/index.php/padresymaestros/article/download/7752/7569/16886>

PEACH, Cinthya. (2010). “Escribiendo como una mujer: Un acercamiento filosófico a la poética de Clarice Lispector”, *GénEros. Revista de investigación y divulgación sobre estudios de género*, Vol. 17, Núm. 7, Universidad de Colima, México, https://www.academia.edu/26596134/Escribiendo_como_una_mujer_Un_acercamiento_filos%C3%B3fico_a_la_po%C3%A9tica_de_Clarice_Lispector.

PIZARNIK, Alejandra. (2022), *Prosa completa*. Lumen, Madrid.

PEIXOTO, Marta (1994). *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

PONCE, Zyanya. (2017). *El origen artístico en tres cuentos de Antes do baile verde de Lygia Fagundes Telles*. UAEMéx, <http://hdl.handle.net/20.500.11799/68133>

PONTES, Renata. (2017). “Escúchame con tu cuerpo entero: antiocularcentrismo, crisis de la palabra y sinestesia en Clarice Lispector”, *Alea: Estudos Neolatinos*. Vol. 19, Núm. 3, septiembre-diciembre, pp. 538-556, Universidade Federal do Rio de Janeiro Rio de Janeiro, Brasil.

SANT’ANNA, Sergio. (1997). “Clarice Lispector y su influencia en la literatura brasileña” (MESA REDONDA), Casa América, Madrid, <https://www.casamerica.es/literatura/clarice-lispector-y-su-influencia-en-la-literatura-brasilena#:~:text=Clarice%20Lispector%20y%20su%20influencia,brasile%C3%B1a%20%7C%20www.casamerica.es>

SÁNCHEZ de Lozada, Alejandra Canedo. (2010). “La herida vital o el amor en la escritura de Clarice Lispector”, *Revista de Ciencia y cultura*. Núm. 25, pp. 91-110. <https://cienciaycultura.ucb.edu.bo/a/article/view/422/383>

SPINELLI, Daniela. (2008). “A posição do narrador, Rodrigo S.M., em A hora da estrela, de Clarice Lispector”, *Fronteiraz, Revista Digital do Grupo de Pesquisa: O narrador e as fronteiras do relato*. Vol. 1. Núm. 1 (marzo).

http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n1/download/Artigo_de_Daniela_Spinelli.pdf.

TARAZONA, Daniela y Meléndez Nuria. (2020). *Clarice Lispector. La mirada en el jardín*. Lumen, México.

TRINIDAD, Alberto. (2018). “Clarice Lispector. Escritura desde la acosmia”, *De Novela, Entornos, Literatura. Territorios de Fuga*. Núm. 48, noviembre-diciembre, <https://lecturassumergidas.com/2018/12/30/clarice-lispector-acosmia/>.

ULLMANN, Stephen. (1968). *Lenguaje y estilo*. Aguilar, Madrid.

VIGNALE, Silvana (2021). “Nancy y su intruso”, *Ficción de la razón*. <https://ficciondelarazon.org/2021/08/30/silvana-vignale-nancy-y-su-intruso/>

ZAMBRANO, María. (2006). *Filosofía y Poesía*. Fondo de Cultura Económica, México.

ZONENSZAIN-LAITER, Yael y Tarasco-Michel Martha. (2019). “El concepto de persona en la filosofía de Martin Buber: análisis desde la perspectiva del paciente con muerte encefálica”, *La colmena*. julio-septiembre, <https://lacolmena.uaemex.mx/article/download/12256/10207/>.