

LA NARRADORA:
IMÁGENES DE LA TRANSGRESIÓN EN CLARICE LISPECTOR

MÁRGARA RUSSOTTO
Universidad Central de Venezuela

Uno de los aspectos recurrentes en la ficción de la brasileña Clarice Lispector (Tohetchelnik, Ucrania 1926 / Rio de Janeiro 1977) es la referencia al acto mismo de la narración. De modo explícito o tangencial, a través de breves esbozos en los cuentos o de complejas alegorías en las novelas, la situación de origen del relato, sus fuentes y la posición particular del Narrador, son elementos constantes de su obra, independientemente de las distintas figuraciones en que dichos elementos quedan expresados. En estas notas se tratará de rastrear algunas de esas figuraciones del *N a r r a d o r*, ya sea que éste permanezca en la oscuridad, como consciencia organizadora del relato (hablante básico), ya que se le represente detrás de una máscara (narrador-personaje). Igualmente se tratará de puntualizar la singularidad e importancia de estos hechos de construcción para una perspectiva que asume cierta situación femenina como una de las causas formales de la obra.

Digamos ante todo que la relación entre situación femenina y causa formal puede ser un resultado independiente de la voluntad de la autora. En las pocas entrevistas que concedió en vida ésta afirmaba, en efecto, que el escritor "não tem sexo, ou tem os dois" (*A descoberta do mundo*, 71). Sin embargo, también se refería a otras circunstancias que afectaban su situación de producción de modo determinante; por ejemplo, al hecho de haber asumido concientemente su vocación cuando escribió un cuento infantil pedido por su primer hijo; o al hábito - que le acompañaría toda la vida - de escribir con la máquina sobre las rodillas en cualquier lugar de la casa¹, para no ausentarse de la vida familiar y aprovechar cualquier retazo de tiempo, como también las sugerencias que de ese ámbito provenían.

Esta relación tampoco es algo transpuesto a los relatos de modo directo, a partir de formulaciones tópicas o anecdóticas. Son más bien las "cicatrices" de esa relación - sociales, ideológicas, biológicas, y del mismo devaneo del inconsciente - las que se manifiestan, y las que desencadenan en el texto un complejo entramado de ceguera y esplendor, de abandono y poderío, en riguroso correlato con una determinada visión de lo femenino. De modo que si el universo de la mujer predomina ciertamente en toda su obra - y no sólo por la rica galería de personajes femeninos inventados - concentraremos nuestra reflexión sobre el universo de la mujer **cuando es ésta la que tiene que narrar.**

I

Se sabe que la tradición suele referirse a la crónica y a la narración como a

las actividades desempeñadas por "el hombre" en su noble función de **transmitir** la historia. En Clarice, por lo contrario, encontramos que el propósito de narrar está divorciado de la transmisión, a causa de la situación precaria de la narradora respecto a las condiciones de su propia producción.

¿Cuáles son los signos de estas condiciones? Veamos. En primer lugar, el aislamiento y la espera; espera del instante que pasa, del regreso de los hijos, de que surja una buena historia por contar. En segundo lugar, un espacio de incomunicación y soledad: en una mesa improvisada, tal vez en la cocina, levantándose de vez en cuando para cumplir las acciones más fútiles (tomar café, ir al baño). El discurso es aquí subprepticio, alegórico, fragmentado y repetitivo. Los hechos relatados son escasos, aislados, tan delicados como violentos. Los mismos temas elegidos parecen surgir como material de desecho, "de cocina"²: breves comentarios en la mesa, esbozos de desconocidos, el perfil momentáneo de un carácter, fragmentos de epifanía ante la perfección de una fruta. Y decimos "material" de cocina" no sólo por el espacio aludido y por el tipo de personajes que lo habitan - mujeres solitarias que se mueven en un cotidiano clausurado y en divagaciones delirantes - sino por todo lo que implica esa elección en tanto automarginalización orgullosa y con transgresión de códigos establecidos.

En efecto, la imagen de la narradora - sintácticamente marcada como tal - que comunican muchos de sus relatos, sugiere a una mujer solitaria, alucinada y miope, de mirada tan hipertrofiada para la minucia y el detalle como nublada e imprecisa para aprehender los grandes conjuntos. Se trata de una mirada que se detiene en lo pequeño, agigantándolo; en lo que está muy próximo, a "ras del suelo", en la "bajeza" a la que su propia condición social la mantiene confinada³. Para ella, mujer de desayuno en familia, madre sobre todo - y por tanto, testigo insomne del crecimiento humano - la narración le resultaba el máximo enigma; una tarea desproporcionada, incomprensible e inadecuada a su naturaleza. Casi una condena que ella asumía con una suerte de humildad distraída, que al mismo tiempo era una "forma engraçada de orgulho" (A Legião Estrangeira, 144).

Su función en esas condiciones parece colocarse fuera de la Historia y de la Ley, reduciéndose a una suerte de **preservación** oscura. Relegada/protegida en espacios cerrados, sin otro instrumento de conocimiento que su cuerpo puntual - porque "é o único que, até o fim não nos abandona" (A Legião Estrangeira, 205) -, con su ignorancia patética o humorística, su texto se sitúa en una atmósfera de preservación e intemporalidad, expurgado de toda ilusión de consumo realista o psicológico.

Preservar es pues una de las primeras analogías que surgen de estas imágenes. Por el tono de oscura rarefacción. Y sobre todo por la incompreensión de ese proceso de parte de la narradora, quién se desvía constantemente de la historia para dobearse como un caracol sobre sí mismo.

¿Pero preservar qué? No sabemos. Pues entre preservar y transmitir hay justamente una distancia de saber: el abismo de la ignorancia y su verdad incompreensible. Sólo lo que se sabe se transmite: es translación, acumulación y perfeccionamiento paulatino. Por lo contrario, preservar es un mantener al margen, fuera de la transición y el cambio, en una expectación de latencia interminable.

El tráfico de la transmisión exige operaciones dialógicas claras, que en Clarice son reducidas al mínimo: a quién preserva le está prohibido la distracción y el reposo de la compañía. De allí la profunda disposición al vuelo imaginario de sus personajes femeninos, como para el reestablecimiento de la libertad y el equilibrio. De allí su lujurante y reiterado devaneo, su intensa ensoñación que abre espacios a otras dimensiones, tal como lo experimenta con gracia y a la vez vulgaridad la jo-

vem portuguesa que decide haraganear en la ausencia del marido ("Devaneio e Embriaguez de uma Rapariga").

Walter Benjamin se refería a las operaciones dialógicas de la transmisión como a una corriente viva⁴ que va de un punto a otro, fertilizando el presente con los mitos y tradiciones del pasado, o enriqueciendo el paso de una cultura a otra, de una lengua a otra, comunicando las maravillas o desastres de mundos lejanos. Y no sólo el narrador viajero - marino e mercader - cumplía esa función comunicante, sino también el narrador sedentario, cuyo desempeño de un oficio artesanal alrededor del cual se agrupaban maestro y aprendices, constituía el vehículo mismo de la transmisión de la experiencia. Pero el sedentarismo de quién preserva permanece del lado oscuro de las actividades humanas y es poco registrado por la historia. Es de otra índole: el tiempo se desacelera en la contemplación; el espacio se cierra como un círculo aislante y protector de lo que muchas veces no se comprende. Pues preservar, como dijimos, no exige conocer la verdadera naturaleza de lo que se está preservando.

Preservar, seducir, transgredir. El arte de las narradoras, se sabe, ha estado originalmente ligado a estos movimientos circunvalatorios, nunca directos, del espíritu. Al aislamiento, al rodeo, al disfraz. Y sobre todo a la seducción del otro, en la medida en que ese otro suele ser dueño de la fuerza y el poder, y de quién depende muchas veces la misma integridad física de la narradora. Así Sheerazada, para salvar su vida, necesita de mil y una noches para "dosificar" el erotismo de su narración y conquistar lentamente al sultán con una sabiduría tal vez ofensiva si se expusiera directamente en toda su plenitud.

Es significativo que Sheerazada, modelo antiquísimo de narradora, ejerciera su actividad siempre en la noche, en una atmósfera de secreto recogimiento: ella se calla prudentemente al despuntar el alba pues sabe que el poder de su palabra renacerá sólo con la llegada de las tinieblas. Del mismo modo, la "verdad" de Penélope no está en las promesas con las que entretiene a los pretendientes a la luz del día, sino en la tela que desteje por la noche, "rectificando" hasta reducir a nada lo que construye durante el día. Como asociadas a una actividad clandestina⁵, el ámbito de estas heroínas de la narración es la oscuridad, la simulación y el desvío (no olvidemos que *seducere* es etimológicamente "apartar" y desviar del camino). Y ese acto es asimilado a una práctica escabrosa, de extraña conspiración y peligrosidad.

A este mismo linaje de oscura preservación, de ignorancia y transgresión, pertenece la narradora clariceana. Y si su inmovilidad logra ser desplazada por momentos hacia una pavorosa profundización en lo imaginario, su "no saber" sigue siendo la materia prima del relato. En efecto, si es verdad que narrar es, en última instancia, un juego de información dosificada⁶, verificamos que este universo ficcional surge de la misma ausencia de información; como a partir de una misma pregunta: "¿qué voy a contar a estas horas miserables de la noche?".

No tener nada que contar es, en efecto, el *leitmotiv* de *Agua Viva*, texto que constituye la formulación más compleja del acto de narrar, porque pretende mostrar una consciencia en el mismo instante de producir la narración. Metáfora delirante de metáforas, musicalización de contenidos inasibles, su proyecto no es registrar hechos que ocurrieron - una carta recibida, la agonía de una mujer, el parto de una gata. En realidad, los hechos quedan flotando y aislados, como simples mini relatos en medio de una inmensa tiniebla que los engulle: "De vez em quando te darei uma breve história (...), um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva" (*Agua Viva*, 87). La perspectiva asumida, como muestra el rastro de los tiempos verbales, es el presente contínuo de esa tiniebla: "São quase

cinco da madrugada (...) **Continua sabado (...) Sou africana**" (**Água Viva**, 55). De modo que el discurso va negando toda preocupación referencial, o se va atomizando en pequeños núcleos incomunicados: se quiere narrar como se vive, oscura, salvaje y anónimamente (abundan los símbolos respectivos, como el de los caballos salvajes que corren toda la noche y descansan al amanecer). De allí el propósito de registrar el instante que fluye, lo mínimo y anónimo, lo intrascendente, contradiciendo toda aspiración constructiva y todo compromiso con la posteridad literaria⁷.

Pero esta transgresión - para muchos malograda - no siempre es formulada de modo tan radical. En otros relatos o novelas la narradora no es esta omnipresencia suicida, en el sentido en que narrar es borrarse al mismo tiempo ("muita coisa não te posso contar. Não vou ser autobiográfica" (**Água Viva**, 66). Por lo contrario, en otros casos se opta por un código más convencional, donde ella es aludida y preanunciada tangencialmente. Es el caso de "Os desastres de Sofia", en que la redacción escolar de una adolescente se convierte en el preanuncio del "desvío" de un estilo futuro. El tesoro escondido - tema de la redacción - puede estar en cualquier lugar, dice el relato de Sofia, y no se necesita una vida de sacrificio y de trabajo para obtenerlo, como quiere la grís perspectiva del maestro. Sofia subvierte el mensaje sacrosanto del esfuerzo sostenido por una versión pagana, feliz y endemoniada, digamos **macunaímica**, de la experiencia; ella denuncia no sólo la tendenciosidad oculta en la exigencia de "obtener la moral" del cuento, sino que también propone una interpretación "diferente". Porque si obedecer a la exigencia del maestro imitando su procedimiento intelectual la hubiera "santificado" - o sea, institucionalizado - ello también la hubiera sofocado en la rigidez. Esta entevisión de la narración como **transgresión de la moral convencional** - como antes había sido **transgresión de la técnica convencional** - es explicitada así: "eu, de algum modo já me prometia por escrito que o ócio, mais que o trabalho, me daria as grandes recompensas gratuitas, as únicas a que eu aspirava. É possível também que já então meu tema de vida fôsse a irrazoável esperança" (**A Legião Estrangeira**, 17).

La irrazonable esperanza está también en el origen de esta narración como una dádiva. Podemos encontrar otras formulaciones elementares, casi etiológicas, del acto de narrar como algo imposible y "sin esperanza". En varios breves relatos y mini-crónicas, en cierto modo paradójicos como veremos, se plantea la misma imposibilidad de asumir el proceso convencional de la representación, en el sentido de construir una imagen relativamente verosímil del mundo. En "Era uma vez", el asombro ante la presencia de un pájaro es más fuerte que la capacidad de describirlo; de modo que enredo y trama se reducen a la íntima vibración de la conciencia ante su irrefutable (y no literaturizable) existencia. En este sentido, lo que se narra es una impotencia, una mudez, casi una paralización del pensamiento: "Era una vez un pássaro: meu Deus" (**A Legião Estrangeira**, 140). En el amplio bestiario de Clarice los pájaros en particular son los elegidos del desafío de describir el mundo que se le plantea a la narradora a cada paso; el enigma de su delicada levitación es prácticamente innombrable. Del encuentro entre la naturaleza humana y lo animal - otro de sus temas recurrentes - ella atestigua así el silencio profundo, pero también el horror de una sangrienta afinidad instantáneamente intuida y postergada. Por eso, su discurso - como Benedito Nunes observara respecto al sentido de la repetición en su obra - se "desenvolve aumentando e mostrando a irrepresentabilidade das coisas"⁸. Perforado por hondos vacíos en lugar de las esperadas conexiones lógicas, es un discurso "deshilachado", destejido, que no abriga lo suficiente. Con su rechazo a toda representación organizada y sistemática, él no nos promete ninguna imitación de la realidad, ninguna ilusión artística.

Conceptualizar el mundo implica por eso riesgos mortales para esta mujer

de mirada alucinada. Unas gotas de realidad, un hecho tan obvio como el vuelo de un pájaro, son suficientes para que todo se diluya en vértigo y precipitación. Abrir una puerta, freír un huevo, pisar un ratón muerto en pleno paseo, desencadena un violento proceso de descomposición que amenaza la estabilidad del universo (y no sólo familiar): "Chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade" (*A Legião Estrangeira*, 57). Esta aventura se reiterará indefinidamente. Indefinidamente la narradora se paralizará en el umbral de las revelaciones. En "Amor", Ana correrá a refugiarse en su cocina, que esplende como un horno de vida perpetua, porque bastó la simple amenaza de "saber" - apenas intuída en la visión del ciego mastigando chicle en la oscuridad - para que el delicado equilibrio del mundo se desajustara (para que los huevos se quebraran en la bolsa del mercado y la joven se extraviara lejos de casa).

Pero si estos relatos son implacables al mostrar la miseria femenina, su irremediable marginalización respecto al curso del mundo y su impotencia por transformarlo, también lo son al señalar el "error" del discurso de la transmisión que parece ignorar esas miserias. Hay una denuncia de ese error, evidente también en la solidaridad incondicional entre la narradora y el personaje femenino producto de su propia invención: "Tem que haver uma saída. Tanto para mim como para dona Maria Rita" (*Onde estivestes de noite?*, 84). El discurso de la narradora que se paraliza ante la complejidad del mundo funciona así como un ardid para revelar indirectamente la falsedad de toda construcción sistemática, transgrediendo las marcas convencionales del enunciado y de la enunciación, barajando esfera pública y esfera privada. Esa es finalmente la burla/venganza que viene de los "bajos fondos", del sub-mundo de la preservación. De modo que la impotencia de la narradora no es una convención literaria, ni un recurso de suspenso para retardar y potenciar posteriores informaciones, sino lúcida conciencia de una desarticulación general.

Esta dialéctica de la simulación - entre ignorar y saber, entre miopía y esplendor - es manifiesta en "O ovo e a galinha", donde las metáforas aluden simultáneamente al proceso de la narración, a la maternidad y a la situación social de la mujer. A pesar de su desarrollo enigmático, apenas aligerado por la referencia concreta a una mujer somnolienta preparando el desayuno, puede seguirse el encadenamiento de una misma idea desdoblada en dos perspectivas.

La primera. Es necesario fingir "no saber" para que el mundo exista. Es necesario por tanto la vacía existencia de la gallina - ser tragedia siempre renovada - para que el huevo se cumpla: "A galinha é o disfarce do ovo. Para que o ovo atravessasse os tempos a galinha existe. Mãe é para isso" (*A Legião Estrangeira*, 57). Pesada e inútil, ella es redimida por el huevo, del cual todo lo ignora. Fuera de su destino de preservación, que además desconoce, nada la ata, ni a los humanos que la alimentan ni al gallo que la fecunda: "Uma galinha é sozinha no mundo" (*Felicidade Clandestina*, 150). Para la gallina, esta vieja metáfora de la condición femenina, es necesario por tanto trabajar "para lo que no se sabe", a pesar de las "poquísimas instrucciones recibidas", a pesar de la miseria y la soledad.

La segunda. Es necesario revelar de algún modo lo que - por instantes - en realidad se sabe; revelar esta otra naturaleza del saber, y lo que cuesta este fingimiento siempre amenazado de olvido. Pero que la revelación sea delicada y silenciosa, para que "ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas" (*A Legião Estrangeira*, 137).

Si "O ovo e a galinha" termina con un pacto a favor de la continuidad de la vida, cualquiera que fuera su condición, *A Paixão segundo G.H.* es el momento de la intolerancia: es urgente transmitir lo intransmisible, tanto la irrepresentabilidad del mundo como la imposibilidad de la narración. Lo imposible exige ser inter-

pretado y comunicado: es necesario que la narración se construya. De allí la necesidad del "otro", del receptor del mensaje por quién se clama desde las profundidades del cuarto - que ya se ha transformado en una bajada a los infiernos; de esa mano que se busca en la oscuridad como sostén para narrar lo acontecido. Aquí la experiencia mística de G.H. gana espesor social; tanto por la necesidad de transmitir la experiencia, como por el motivo que la vehicula: la desigualdad social. En efecto, es con el apoyo de un narratario imaginario cómo se revelará la aberración de esas desigualdades, constatadas un solitario domingo, cuando una convencional ama de casa decide revisar el cuarto de su sirvienta recién despedida. Nuevamente Narradora y Herofna se confunden y se traban en una lucha de odio y solidaridad. Hablar de las sirvientas había sido una antigua debilidad de esta escritora; ella, que las había recordado en tantos esbozos de ternura ("O chá") - y de quien había aprendido la lujuria de vivir y el horror de no tener donde morir ("Viagem a Petrópolis") - sólo en **A Paixão** comprende la irrelevancia de sus visiones falsamente compensatorias. La venganza silenciosa de la sirvienta en aquel cuarto limpidísimo e inhumano le exige un ritual de autopunición y purificación, cuyo instrumento será una enorme cucaracha que la "asiste" desde el abismo de su tiempo inmemorial.

La profunda solidaridad social de esta obra, se reafirma también en **A Hora da Estrela**, la más realística de sus historias. Pero es siempre a través de la exposición desgarrada del proceso de narrar que se da el contrapunto entre el narrador representado (por primera vez una figura masculina) y un personaje miserable como Macabea. La joven nordestina constituye un enigma para el escritor Rodrigo S.M. (¿"su majestad" será una asociación caprichosa u otra demostración de delicada ironía?), quién termina tan impotente como culpable por no lograr modificar el destino de su propia "invención". La novela resulta un fino estudio sobre la arbitrariedad de la literatura; o, nuevamente, sobre la impotencia del narrador ante objetos imposibles (como el huevo) e irrecuperables (como la nordestina). Este tipo de personaje, además, en una obra considerada tan filosófica y elusiva por la crítica, tiene un efecto sorprendente y desorientador, porque el nordestino - habitante del norte de Brasil que se ve obligado a emigrar al sur industrializado en busca de mejores condiciones de vida - además de ser el peor drama de la sociedad brasileña, es también una convención literaria ampliamente utilizada, sobre todo en la tradición regionalista. Macabea es por tanto un objeto superconnotado literariamente, "desgastado" y anacrónico, "sin esperanzas", cuya miseria total⁹ (ella es hambrienta, ignorante, estéril, y por tanto construída a partir de la negación de atributos), no resiste ni a la realidad ni a la ficción. La elegancia y la ironía del texto, y sobre todo la tragicomicidad de Rodrigo S.M. al tratar de adecuarse a su objeto (no come, no se baña, se deja crecer la barba, en otras palabras, se "nordestiniza"), no logra reducir ni la distancia entre él y la materia narrada ni la culpa por el abismo social, que los incomunica. Por lo contrario, es justamente en ese contrapunto entre la impotencia del Narrador y la resistencia orgánica del Personaje en su mínima dignidad, lo que contribuye a un resultado de insólito equilibrio ético y formal.

De modo que si los temas y el punto de vista cambian, todo pasa por el tamiz de la narración constantemente dramatizada; por esa actividad incomprendida y obsesivamente metafórica en la confrontación entre mundo/mujer/narración.

Em los últimos libros de cuentos, **Onde estivestes de noite?** y **A via crucis do corpo**, ambos de 1974, la narradora ha envejecido y se ha casi ofuscado como por una suerte de amarga indiferencia. Ahora se permite muchas obscenidades y otras libertades prohibidas a una dama, que sin embargo son disculpadas en las mujeres de cierta edad. Ahora insiste en tematizar la vejez femenina, como antes lo

había hecho con la maternidad; en hablar de "seres involuntarios", siempre con la misma exiguidad de acontecimientos: "Não fazia nada, fazia so isso: ser velha" (Onde...34). Son historias de maldades y piedades gratuitas: pequeños asesinatos, rivalidades entre seres ambiguos, extrañas promiscuidades. Pero son relatos en los que continúa impassible el mismo esquema del conflicto entre Sujeto del Enunciado y Sujeto de la Enunciación; así como la representación de la narradora que continúa esperando, de su acto de contar y de justificar la sordidez o "pornografía" que algunos lectores incluso le atribuyen. "Mais vai chover" no puede evitar la intervención de la narradora asqueada y felizmente impúdica por tener que incluir los detalhes más grotescos del romance entre una mujer de 60 años y un jovenzuelo inescrupuloso: "Oh meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escrever isto!" (Onde, 87). En "Antes da ponte Rio-Niterói"¹⁰, sórdidas muertes y adulterio son mencionados con asco y confusión, con el estilo propio de los chismes de mujeres alrededor del fuego, empezando y terminando con fórmulas rituales del relato oral: "Pois é"; y declarando pérfidamente: "não posso negligenciar detalhes crueis" (A via..., 66) Descuidada, distraída, como en bata de casa, la narradora interrumpe constantemente el hilo del relato: "Acho que me perdi de novo, está tudo um pouco confuso, mas que posso fazer?" (A via... 67); para finalmente concluir el relato casi por cansancio: "Niterói é lugar misterioso e tem casas velhas, escuras. E lá pode acontecer água fervendo no ouvido do amante? Não sei. O que fazer dessa história que se passou quando o ponte Rio-Niterói não passava de um sonho? Também não sei, dou-a de presente a quem quiser, pois estou enjoada dela. Demais até. As vezes me da enjôo da gente. Depois passa e fico de novo toda curiosa e atenta. E é só" (A via... 68).

II

Tratemos de recapitular brevemente. Preservación, seducción, ignorancia, miseria, compasión. Son éstas las imágenes de la mujer que narra según la obra de Clarice Lispector. Imágenes de una transgresión asumida y sistemática. Transgresión que afecta tanto los códigos de la moral como los de la técnica literaria. Transgresión a nivel de la História y transgresión a nivel del Discurso.

Estamos lejos pues de las **civilizadoras** quienes, en un profundo impulso de emancipación, se proponen elaborar la experiencia en términos constructivos, hilvanando un discurso rigurosamente articulado según las reglas de la transmisión. Sería el caso de Marta Traba, por ejemplo, sobre todo en **Conversación al Sur**, aunque de modo más complejo y mediatizado en **Homérica Latina**. Estamos lejos también de las **andróginas** que, como Virginia Woolf o Cristina Peri Rossi, oscilan entre la participación y el deseo de ser aceptadas por la institución literaria, por una parte y, por la otra, la necesidad de afirmar su transgresión.

Sabemos que es largo y penoso el camino de las narradoras por reconocerse como tales, en el sentido de considerarse autorizadas a expresar literariamente los distintos puntos de vista que legitimen su propio universo; y, por tanto, de considerar como material estéticamente válido su experiencia particular. En este sentido, no podemos dejar de recordar el caso de Rosario Castellanos. Ella constituye un modelo ejemplar porque muestra con cuántos desgarramientos su pensamiento fue evolucionando desde la negación de dicha experiencia - que por cierto expuso en una tesis universitaria en 1950 ("La cultura femenina"), donde internalizaba la idea de inferioridad de la mujer según la perspectiva masculina y patriarcal - hasta su posterior defensa y legitimación en ensayos de las décadas siguientes¹¹.

Y es ejemplar porque muestra una disociación dramática entre el discurso simbólico de sus cuentos y poemas, que siempre fue lúcido y conciente de la situación femenina, y la timidez de su elaboración conceptual de los primeros tiempos. Hay por tanto un proceso de formación y de autoconsciencia manifiesto en su obra, que va desde la intuición hasta la certeza razonada y demostrada, si bien neutralizada por la ironía autodestructora. Y si en ello vemos la necesidad constructiva de dar forma reflexiva a lo intuido oscuro y vivencialmente, también podemos reconocer en ese proceso la afirmación indirecta de lo que en un primer momento se había mostrado extraño, desarticulado, transgresor.

Vimos que esta necesidad parece resultarle indiferente a Clarice, quién profundizará sobre todo en los códigos de lo fragmentario y asistemático, asumiendo la transgresión y la diferencia en todos los niveles. Incluso en el de la reflexión sobre sus propios cuentos ("A explicação inútil"), cuya "explicación" desemboca otra vez en nuevas posibilidades de la narración. Su proyecto es pues más radical: la precariedad de la existencia femenina será para ella material valioso: "na escuridão e na ignorância crio mais" (*A via...*, 39). Para ella, el fuego de la narración se forjará siempre en ese único terreno de precariedad, de interlocutoras anónimas y sin voz: interminablemente, las patronas se reflejarán en las criadas, éstas en las patronas, las escritoras en las gallinas, las jóvenes en las viejas, y así sucesivamente. Fiel a su propia circunstancia, Clarice elaborará un discurso íntimamente vinculado a la misma evolución biológica de la mujer: desde las ambiciones juveniles de interpretación global del mundo y del sujeto¹², pasa a concentrarse en el microuniverso familiar y en sus pesados conflictos; para, finalmente, pocos años antes de morir, asumir la voz anónima y estridente de las viejas narradoras de la tradición popular. Si acordamos en disponer su obra en correspondencia con esta evolución, podemos identificar una constante que la atraviesa: el conflicto entre Ser y Narrar, que se modula y concretiza en la especificidad de **ser mujer y narrar su mundo** con voluntad transgresora. Pero también verificamos un cambio paulatino hacia la socialización y la colectivización; como una novela de formación al revés, su obra realiza un percurso inverso desde la unidad a la disolución, de la universalidad a la 'nordestinización', concretizando y perfeccionando, de todas las promesas que ofrece este oficio, sobre todo aquella de asumir la "incomprensible verdad" de la miseria y la ignorancia.

NOTAS

1. Una posibilidad sin duda no prevista por la teoría del "cuarto propio" de Virginia Woolf.
2. Entendemos la expresión en el mismo sentido en que se ha dicho que Dostoievsky hace literatura con "material jurídico" no aprovechado antes; o, en el caso de Proust, que se hace literatura con comentarios de porteros **sottovoce**.
3. Esta es la perspectiva de Gilda de Mello e Souza al analizar *A maçã no escuro* (1966). En su estudio "O vertiginoso relance" (in *Exercícios de Leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980), ella muestra cómo procede este tipo de visión para, a partir de la percepción minúscula de lo real, elaborar una percepción general más abstracta.
4. Walter Benjamin, "El Narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov", in *Programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Monte Avila, 1978.

5. Así se titula un volúmen de cuentos de Clarice Lispector: **Felicidade Clandestina** (1971).
6. Oscar Tacca, **Las voces de la novela**, Madrid, Gredos, 1978.
7. Véase nuestro análisis más detallado en "Oscuridad y Despojo: análisis de **Agua Viva**", in **Anuario 1979**, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1979.
8. Benedito Nunes, **Clarice Lispector**, São Paulo, Edições Quíron, 1978, p. 139.
9. Suzi Frankl Sperber desarrolla ampliamente este punto en "Joven con ferrugem", in **Os pobres na literatura brasileira** (org. Roberto Schwarz), S. Paulo, Brasiliense, 1983.
10. Este mismo relato, con poquísimas variantes, lleva el título do "Um caso complicado" en **Onde estivestes de noite?** El establecimiento del texto, como se ve, es otro de los problemas que presenta el estudio de esta rica producción.
11. Véase Beth Miller: **Uma consciência feminista: Rosario Castellanos**, S.Paulo, Perspectiva, 1987.
12. Berta Waldman ya observó un dato curioso: en las primeras novelas los personajes femeninos pocas veces están vinculados a problemáticas sociales o familiares; por tanto desarrollan temas existenciales y filosóficos diferentes de los que tratan los personajes de los cuentos (ella se refiere sobre todo a **Laços de Família**) donde, por lo contrario, predominan las amas de casa en su situación social específica. Véase **Clarice Lispector**, São Paulo, Brasiliense, 1983.