

# Confines de lo humano. Tres aspectos de la vida primaria en Clarice Lispector

---

## *Confines of the Human Thing. Three Aspects of Primary Life in Clarice Lispector*

Adriana Kogan\*  
Universidad de Buenos Aires - UBA

7

---

Constanza Penacini\*  
Universidad de Buenos Aires - UBA

Laura Cabezas\*  
Universidad de Buenos Aires - UBA

Mario Cámara\*  
Universidad de Buenos Aires - UBA

---

\* Doutoranda em Arte pela Universidad Nacional de las Artes (UNA). Bolsista do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

\* Doutoranda em Literatura pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Bolsista da Secretaría de Ciencia y Técnica da Universidad de Buenos Aires (UBACyT).

\* Doutora em Letras pela Universidad de Buenos Aires (UBA).

\* Doutor em Letras pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

**RESUMEN:** El presente trabajo busca recorrer algunas de las obras de Clarice Lispector teniendo como eje de análisis la relación que su literatura entabla con la postulación de una vida primaria que nunca termina de definirse. Herida, carencia o materia divina, la vida primaria devenida concepto crítico permite leer los textos lispectorianos, y en especial *La hora de la estrella*, como modos de acercamiento a diferentes configuraciones de lo viviente.

**PALABRAS CLAVE:** Clarice Lispector. Vida primaria. Lo impersonal. Herida. Carencia.

**ABSTRACT:** The present paper aims to explore some of the work of Clarice Lispector, and the axis of analysis is the relationship that her literature engages with the postulation of a primary life that never ends to be defined. Wound, lack or divine matter, the primary life becomes critical concept allows reading the Lispector's works, and *A Hora da Estrela* in particular, as ways of approach to different configurations of the living thing.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector. Primary Life. Impersonal. Wound. Lack.

## Introducción

Entre el 5 de septiembre y el 18 de diciembre de 2016 se realizó la exposición *O útero do mundo*, en el Museu de Arte Moderna de San Pablo, bajo la curaduría de Veronica Stigger. La muestra invitaba a visitar la colección permanente del museo a través de una problemática muy actual: la relación entre el ser humano y su cuerpo. Si desde la Antigüedad útero e histeria se corresponden en una creencia que sostiene que las mujeres son más propensas a no frenar sus impulsos, Stigger vuelve potencia esta desvalorización al proponer al principio femenino, en el arte, como una fuerza poderosa y transformadora -sin importar que el artista haya nacido hombre o mujer, porque ese principio femenino se impone y expone, según las palabras de la curadora.

Tomando como guía a la *escritora-filósofa* Clarice Lispector, el recorrido de las obras de arte se arma en base al elogio del impulso histérico, que encuentra en algunos de los libros clariceanos, sobre la base de un pensamiento simultáneo entre forma artística y cuerpo humano que diseñan lugares de éxtasis, es decir, lugares de fuga frente a las convenciones del arte y la humanidad. Sobre la propuesta de su curaduría, Stigger escribe: “Por esses motivos, aproprie-me aqui

de determinados fragmentos de *A paixão segundo G.H.*, *Água viva* e *A hora da estrela* como guias teóricos do percurso que proponho, extraindo desses textos três fórmulas conceituales decisivas: *grito ancestral*, *montagem humana* e *vida primária*”.

A partir de estas tres fórmulas, Stigger construirá tres modos posibles de abordar la relación con un *más allá* o un *más acá* del lenguaje. Mientras que el “grito ancestral” funciona como alusión a la desarticulación del habla, gritar es revelar la carencia, el “montaje humano” apunta a una desarticulación que opera en el plano del cuerpo como un todo, en tanto forma humana, para devenir en cosa, animal o planta. La “vida primaria”, concepto en el cual se centrará este trabajo, alude a una zona clariceana que abarca desde la herida hasta la materia divina, pasando por la carencia. La vida primaria, sostiene Stigger, se manifiesta como una vuelta incesante a la escena de origen, a una prehistoria de la historia, manifestación incesante de un puro presente sin tiempo ni fin. Un puro presente que altera la cronología y que remite a ese fondo común de los humanos con los animales y las plantas, donde los principios de vida y de muerte permanecen indiferenciados.

En este nuevo comienzo, lo humano no se contenta con metamorfosearse en un animal complejo, sino en lo que hay de más fundamental: “proteína pura”. Esta remisión al elemento vital, a la vida en su simple mantenimiento biológico, puede entenderse en un sentido de plenitud impersonal, que se basta a sí misma porque no tiene fisuras. Sin embargo, sólo puede accederse a ella a través de una suspensión del tiempo, de la afirmación subjetiva y del entendimiento. Es decir, a costa de la experiencia de una herida, que indica que la vida primaria sólo puede ser experimentada como desarticulación. Además, señala la carencia que la distingue de lo que fue concebido desde Aristóteles como “vida calificada” o “forma de vida” (*bios*) y, en ese señalamiento es que puede pensarse la precariedad en un sentido butleriano, signado por la vulnerabilidad. Por último, y en contrapartida, esta carencia asociada a la pobreza cristiana y

a una ética del despojo es trabajada desde la noción de “santidad” que resulta de la simplicidad de la pobreza y la ignorancia.

Si bien en *La pasión según GH*, *Agua viva* y *La hora de la estrella* aparece nombrada explícitamente la vida primaria, este sintagma devenido concepto también puede encontrarse en diferentes textos a lo largo de toda la obra de Lispector. Pero es en *La hora de la estrella*, y en el personaje de Macabea específicamente en donde van a emerger condensados todos los aspectos posibles de este concepto. Es por eso que el presente análisis partirá desde distintos cuentos y novelas de Clarice para volver a ponerlos en relación con Macabea y su hora de la estrella.

## I.

La posibilidad de contacto con la vida primaria en gran parte de la literatura de Lispector se produce a través de la revelación de una herida. Es decir, la instancia en la que el orden de percepción cotidiano se rasga y da lugar a otro tipo de percepción, más amplia pero también más aterradora, donde las diferencias entre los seres vivos y entre los estados vitales se desdibujan.

“El hombre poco a poco se había distanciado, y ella torturada parecía haber pasado del lado de los que le habían herido los ojos” (LISPECTOR, 2010, p. 26)<sup>1</sup>. El personaje del que se habla es Ana, la protagonista del cuento “Amor”, una mujer que vive en una cotidianidad doméstica de “días bien realizados y bellos”, donde la actividad decorativa suplanta su “íntimo desorden” (p. 18). Luego de salir de su casa a hacer compras y durante el viaje en tranvía, mientras

---

<sup>1</sup> Elegimos citar ediciones argentinas de los textos de Clarice a lo largo del artículo. La decisión se debe a que, como en los últimos años se ha producido un *boom* de traducción de la obra de Lispector, creímos importante dar cuenta de esta incidencia de la autora brasileña en Argentina. En cada caso, indicaremos el nombre de los traductores.

mira por la ventanilla, Ana descubre a un hombre ciego que está esperando el colectivo en una parada, mientras masca chicle. Esa normalidad, tan diferente a la suya y a la vez tan semejante, en la cual el ciego simplemente mascaba goma en la oscuridad, la perturban hasta el punto en que todo comienza a perder sentido y resultarle extraño.

Ana se siente deslumbrada por la posibilidad de mirarlo como se mira a una cosa, a la que se puede observar sin ser vista. La perturba, claro está, porque en esa coseidad del ciego ella puede reconocer al mismo tiempo la propia. Puede reconocer, como se dice en *La pasión según GH*, “la parte cosa de las personas”. Si la “máquina antropológica”, tal como señala Agamben, se define por haber aislado lo no-humano dentro del hombre, la figura del ciego-cosa será la que le devuelva la imagen de su propia animalidad encapsulada en su vida humana y domesticada. Es decir, será lo que le permitirá entrar en contacto con lo no-humano de sí misma.

A su vez, se señala que “la diferencia entre él y los otros era que estaba realmente detenido” (LISPECTOR, 2010, p. 19). Así, la temporalidad que el ciego habitaba no era la temporalidad humana del resto de los mortales, sino otra, que altera la cronología, en la medida en que remite a un tiempo no histórico, a una prehistoria de la historia, a un tiempo sin fin, que se manifiesta en cambio en términos de un puro presente, en el cual el ciego solo mastica chicle.

Así configurado, ese instante se presenta para Ana en términos de una herida, que produce la revelación de la realidad de *otro modo*, diferente al que era percibida hasta ese momento. La bolsa de red es el objeto que simboliza que ese orden se rasga (“la bolsa perdía sentido” [LISPECTOR, 2010, p. 20]): los huevos se rompen y las yemas chorrean. “Los días que ella había forjado se habían roto en la superficie y el agua se escapaba” (p. 25).

Después de bajarse del tranvía, Ana, todavía inmersa en un estado de conciencia alterado de la realidad, se detiene en el Jardín Botánico, donde descubre cómo “se estaba haciendo un trabajo secreto del cual ella comenzaba a darse cuenta” (LISPECTOR, 2010, p. 23). Mientras la vida cotidiana sucede, otra vida, más silenciosa, lenta e insistente acontece: la “vida que late”. Vida en la cual lo muy repugnante y lo muy bello son semejantes en su abyección, y en la cual las oposiciones entre el bien y el mal, el amor y el odio, el sujeto y el objeto pierden sentido.

La “vida que late”, vida análoga de la “vida primaria”, se presenta como núcleo de lo viviente, cuyo registro sólo es posible en un estado alterado de la percepción habitual del mundo. Vida cuyo recorrido se orienta a un retorno a la tierra orgánica, a ese fondo común donde los humanos, los animales y las plantas, la vida y la muerte conviven en un plano sin distinciones.

Es decir que esta experiencia que la figura del ciego habilita en Ana parece exceder los límites de la subjetividad, para suspender, en cambio, las diferencias con lo no-humano (lo animal, lo vegetal, la cosa). Y que, por otro lado, parece exceder la visión ordinaria de la realidad, en tanto supone un “ver” aquello que no se ve en la superficie de la vida cotidiana. Pero que, además, parece exceder el entendimiento racional del mundo, que desde la nueva percepción se vuelve incomprensible:

Ella había apaciguado tan bien la vida, había cuidado tanto que no estallara. Mantenía todo en serena comprensión, separaba una persona de las otras, las ropas estaban claramente hechas para ser usadas y se podía elegir en el diario la película de la noche -todo hecho de tal modo que un día sucediera al otro. Y un ciego masticando chicle despedazaba todo. Y a través de la piedad, a Ana se le aparecía una vida llena de náusea dulce, hasta la boca (LISPECTOR, 2010, p. 22).

En este sentido, lo que aparece rasgada para Ana, lo que aparece verdaderamente herida, es esa “serena comprensión” (LISPECTOR, 2010, p. 22) del mundo, que ubica y mantiene cada cosa en su lugar.

La herida del entendimiento racional es una constante de la literatura de Lispector. En “El huevo y la gallina”, por ejemplo, la protagonista se debate en un gran esfuerzo por observar un huevo sin entenderlo, ya que “si lo entiendo es porque me estoy equivocando. Entender es la prueba del error” (LISPECTOR, 2011, p. 46). Es decir, la única vía posible para entrar en contacto con esa “vida que late” dentro del huevo parece ser la suspensión del entendimiento. Y luego: “¿El huevo me idealiza? ¿El huevo me medita? No, el huevo solamente me ve. Está exento de la comprensión que hierde” (p. 46). De nuevo: la herida abierta entre el plano del entendimiento y el plano de la vida parece hacer visible aquello que sólo puede ser percibido como un rastro del dolor de saberse vivo.

“Todo comenzó con un sí”. Así empieza *La hora de la estrella*, donde la “vida primaria” que el relato se irá encargando de construir a través de la voz de su narrador, Rodrigo, se manifiesta como una vuelta incesante un tiempo pasado. Un tiempo afirmativo que altera la cronología, para dejar entre sus costuras la emergencia de una vida que se teje en las palabras: la vida de Macabea.

Macabea es un personaje cuyo carácter se va definiendo por una serie de atributos que definen a Rodrigo, y de los cuales ella carece: no tiene dinero, ni educación, ni conocimiento, ni inteligencia, ni belleza, ni lenguaje para expresarse. Macabea es una vida al límite de lo humano. Ahora bien; a Rodrigo este personaje no solamente le resulta despreciable, sino que también lo fascina. Porque Rodrigo saber reconocer en su máxima carencia el punto donde se constituye también su máxima potencia: Macabea no tiene conciencia de sí, no “se sabe” a ella misma. Aquello, que desde una perspectiva ordinaria del mundo se presenta como una falta, sin embargo le permite experimentar la vida desde una suerte de exterioridad, por fuera de todo ordenamiento subjetivo. Así, la misma “soberbia impersonalidad” (LISPECTOR, 2010, p. 24) que el personaje de Ana detectaba en la vegetación desbordante del Jardín Botánico se manifiesta como fuente de un tipo de experiencia vital a la cual

Rodrigo no puede acceder, justamente por tener conciencia acerca de sí mismo y su lugar en el mundo.

Su no saberse, su existencia en esa suerte de zona impersonal, es lo que le permite a Macabea no estar herida: “Quien se indaga está incompleto”. (LISPECTOR, 2010, p. 25). Así, con gran ironía (registro que tiñe *La hora de la estrella*), la falta de conciencia de sí misma, que hace a Macabea un personaje carente, desde la perspectiva de la “vida primaria” cambia de signo y hace que Macabea pueda ser pensada en el nivel vital como un personaje pleno, completo, cuya mayor riqueza es carecer de heridas.

## II.

“Ella estaba sujeta a ser juzgada”, son las primeras palabras de uno de los extraños cuentos que conforman *El vía crucis del cuerpo*, escrito en el año 1974 por encargo del editor de Lispector. La oración refiere al personaje que da nombre al cuento, Miss Algrave, pero leerla de entrada, sin especificaciones, da una sensación de universalidad algo perturbadora: ella (cualquier mujer) está (siempre) sujeta a ser juzgada (por la sociedad entera)”. Es así como, en las primeras páginas de este libro la propia Clarice cuenta que alguien ha dicho que sus cuentos son basura, y anticipándose a la condena, se confiesa culpable. De escribir basura, de escribir por dinero, de escribir cosas vergonzantes. Anticiparse no la absuelve, más bien da letra a sus verdugos.

Ha llegado la hora de la basura, advierte, y este libro forma parte de esta última etapa de la obra de la autora que, como afirma el crítico Ítalo Moriconi significa la superación del arte que podríamos denominar arte moderno o arte letrado, de elite. ¿Pero, qué es lo que comienza luego de ese cierre? En un contexto en el que las artes plásticas vienen experimentando una masiva penetración de materiales que provienen de la vida misma, así surge una literatura

contaminada por el mundo real, plagada de desechos y sobrantes, con la irrupción de materiales bajos, géneros populares, temas de dudoso gusto: “los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianeidad, los restos de otros mundos bidimensionales” (GIUNTA, 2014). La de Lispector es una literatura contemporánea, trabaja con un material poroso que ha dejado atrás su lógica autosuficiente - “para literatura más vale un perro vivo” - y realiza un salto mortal hacia los bordes de esa línea evolutiva que viene trazando la literatura brasileña.

“Que no esperen, entonces, estrellas en lo que sigue: no habrá centelleos sino la materia opaca y, por su propia naturaleza, despreciable por todos.” (LISPECTOR, 2011, p. 25), escribe ya en 1976 en *La hora de la estrella*. En esta narrativa exterior y explícita, “en donde se desarrollan las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo” - siguiendo el concepto de *lo exformal* que define Nicolás Bourriaud (2015) -, la crítica y los lectores encontraron allí un basural.

Entre 1974 y 1976 aparece un desplazamiento muy significativo entre dos personajes de diferentes textos de la autora que pueden leerse como dobles invertidos. Uno de los traductores de Clarice alguna vez escribió sobre ella: “Si Kafka fuera mujer y brasileña...”. Una fórmula equivalente podría pensarse para estos personajes: si Miss Algrave fuera brasileña y migrante nordestina... sería Macabea. Esta última, que se ha convertido en uno de los objetos más productivos para la crítica lispectoriana, se desprende - como de un espejo deformado - de la rubia y bella regordeta inglesa, de piel “que parecía seda blanca”.

Ambas son mujeres, solteras, vírgenes y pudorosas (“se trata de una muchacha que nunca se miró desnuda porque tenía vergüenza” (LISPECTOR, 2011, p. 31).

Pero mientras Miss Ruth Algrave es un personaje con nombre y apellido, ascendencia irlandesa, educación y valores religiosos, Macabea es una migrante del nordeste brasileño, huérfana, pobre, sin linaje, tradición ni educación. Ambas son mujeres jóvenes y trabajadoras asalariadas. Ambas, dactilógrafas en una gran ciudad.

Miss Algrave vive en Londres y no le sobra el dinero pero lleva una vida digna. Con un jefe que la trata con respeto y admiración, es una “dactilógrafa perfecta”, que escribe sin errores y tiene potencial para ser escritora. Es una ciudadana honrada que firma cartas de lectores. Siempre indignada por la inmoralidad ajena, pero nada indigna. No come carne ni se baña desnuda porque los considera pecado, y está orgullosa de su cuerpo.

Si en el cuento de *El via crucis del cuerpo* Miss Algrave tiene un empleo que le da una identidad y una posición, en *La hora de la estrella* el trabajo ya no dignifica. Macabea es una migrante que tiene un empleo, pero su sueldo no cubre siquiera sus necesidades más básicas. Es casi una marginal. Está en el límite porque no tiene nada que vender: es semianalfabeta, sucia, enferma, fea, infértil y tonta. Apenas está en condiciones de ofrecer sus deficientes servicios como dactilógrafa y no tiene ninguna estabilidad, dado que su jefe está a punto de echarla ante cualquier error.

Entre un texto y otro hay dos años, y dos mundos - Latinoamérica y Europa - de diferencia. Lispector logra advertir como nadie el germen de lo que será el estado de situación global en las siguientes décadas de neoliberalismo y creciente control biopolítico de los poderes estatales sobre los cuerpos. Dos paradigmas se ponen en funcionamiento. En el cuento, el hecho de ser trabajadora, inscribe al personaje en una constelación de sentidos y derechos, propia de los estados de bienestar; en la novela, el personaje-trabajador/a pertenece ya al conjunto de migrantes empujados por fuera de toda legalidad y protección estatal. “En ese mecanismo de expulsión de la polis es el

inmigrante clandestino el que reemplazó al proletariado” - sostiene Bourriaud - y, justamente, en las zonas de exclusión generadas por la energía social “se apiñan en completo desorden el proletariado, los explotados, la cultura popular, lo inmundo y lo inmoral: el conjunto subvaluado de todo lo que *no se podría ver*” (BOURRIAUD, 2015). Un conjunto que Lispector incauta para construir este basural y lo expone, lo hace visible y lo deja activo, porque sigue dando claves para pensar el presente.

“Ella me acusa y el modo de defenderme es escribir sobre ella” (LISPECTOR, 2011, p. 27) dice el narrador Rodrigo S. M. Macabea es el resto del que la sociedad prescinde y no puede generar empatía en el lector, por lo tanto, la novela impone - valiéndose del grotesco y la ironía - una pregunta fundamental: ¿Es Macabea un ser digno de ser salvado?

*La hora de la estrella* es una interpelación, un enfrentamiento - cara a cara - entre el lector y ese Otro que representa Macabea. Ya en la dedicatoria de la autora, se anuncia: “Esta historia sucede en estado de emergencia absoluta y de calamidad pública”. Ética y política están en el centro de la escena. Así es como Clarice se distingue brusca y críticamente de la tradición de la literatura social y el naturalismo brasileños de la década del 30, que resurgió en los 60. Sin pedagogías, artilugios ni falsas compensaciones: “Se trata de una historia inacabada porque no tiene respuesta, respuesta que, espero, alguien en el mundo me dará. ¿Ustedes?” (LISPECTOR, 2011, p. 18). La operación que lleva adelante Lispector con una eficacia asombrosa es una imposición extrema de lo que es éticamente obligatorio: el Otro hace su demanda y pide que se asuma la responsabilidad.

Es el personaje del narrador quien primero se siente interpelado frente al “sentimiento de perdición” del rostro de esa nordestina que atrapó al vuelo. Se sabe, el rostro nos pone frente a la extrema precariedad del otro y de la comprensión de esa precariedad resulta tanto la tentación, como la prohibición

de matar. De ahí que este escritor oscile entre las ganas de matarla y una necesidad de salvarla que lo llevan a preguntarse: “¿Soy un monstruo o esto es ser una persona?” (LISPECTOR, 2011, p. 25).

Y, entonces, una escena fundamental se repite entre el cuento y la novela con distinta fortuna. Mientras las dactilógrafas están cruzando la calle - una de Londres, otra de Río -, aparece un automóvil a toda velocidad. Una de las dactilógrafas se salva y, a partir del accidente fallido logra desarrollar todas sus potencialidades: se convierte en un sujeto pleno que renuncia a su trabajo para prostituirse por puro placer: un cuerpo que goza, del sexo, de la comida, de la exhibición. La otra, la latinoamericana, es embestida y muere, anónima y casta.

Lispector sabe que existe el derecho al grito, que “el rostro parece ser una especie de sonido, el sonido de un lenguaje vaciado de sentido, el sustrato de vocalización sonora que precede y limita la transmisión de cualquier rasgo semántico” (BUTLER, 2006). Algunos humanos dan por supuesta su humanidad, mientras que otros luchan por acceder a ella. Por eso grita. En la mismísima hora de la estrella.

### III.

En una de las entradas de su diario, Lúcio Cardoso esboza la siguiente reflexión: “o sentimento de pecado é que nos faz avaliar o quanto estamos vivos” (1970, p. 114). Para el escritor minero, el pecado no referiría a un accionar moralmente incorrecto, sino que, más bien, señalaría la necesidad de experimentar el mal como parte fundamental de la vida. Él lo describe como la percepción de un momento en el que todo se vuelve incierto, pesado y sin claridad. Arraigado en la carne, el pecado orientaría la existencia como una suerte de *cáncer* que se ramifica y atrae para sí toda manifestación de vida

(CARDOSO, 1970, p. 114). En sintonía con su amigo, Clarice también se ha interesado por indagar sobre la potencialidad del mal y del pecado como fuerzas vitales y piadosas que desestabilizan las normas morales y sociales que gobiernan los cuerpos y las vidas en las sociedades modernas.

*Cerca del corazón salvaje*, su primera novela, tematiza desde las primeras páginas la presencia del mal en el personaje de Joana:

La certeza de que estoy hecha para el mal, pensaba Joana.

¿Qué era sino aquella sensación de fuerza contenida, pronta a estallar en violencia, aquella sed de utilizar esa fuerza con los ojos cerrados, entera, con la seguridad irreflexiva de una fiera? ¿Acaso no era en el mal donde se podía respirar sin miedo, aceptando el aire y los pulmones? Ni siquiera el placer me daría tanto placer como el mal, pensaba sorprendida. Sentía dentro de sí un animal perfecto, lleno de incongruencias, de egoísmo y vitalidad (LISPECTOR, 2011, p. 16).

Este impulso del mal - junto a la repugnancia que le produce la bondad - atraviesa la niñez y la adultez de la protagonista en un vaivén temporal que no establece cortes bien delimitados entre el pasado y el presente, sino una actualización del tiempo infantil en la vida adulta: en la ausencia de su marido, Joana “continuaba viviendo el lento hilo de la infancia” (LISPECTOR, 2011, p. 15). El mal habilita el fluir vital que se guía a contracorriente de las causas y los efectos, de la linealidad del tiempo histórico, en favor de un movimiento continuo, orgánico y eterno. Montaje de tiempos, pensamientos y sensaciones que tornar porosa la sucesión de la escritura.

Desde niña, la maldad en Joana se manifiesta en dos direcciones: el gusto por robar y el deseo de mentir. En ambos casos se juega una interpelación al problema de la libertad. En primer lugar, el hurto se corresponde nietzscheanamente con la voluntad de poder. Frente al escándalo de su tía por el robo de un libro, la pequeña Joana responde que lo hizo simplemente porque *podía* y agrega: “Sí, robé porque quise. Robaré sólo cuando quiera. No le hago mal a nadie” (LISPECTOR, 2011, p. 47). No se roba por necesidad o por justicia

social, sino porque se lo puede hacer. Así, se transgrede la ley y se disfruta del acceso a lo prohibido: “gusto del mal -masticar rojo, tragar fuego edulcorado” (LISPECTOR, 2011, p. 17).

El robo se destaca en la tradición cristiana porque es uno de los actos pecaminosos donde mejor se muestra la libertad humana como elección por desestabilizar el orden establecido. San Agustín afirmaba que la libertad del individuo, dotado de voluntad propia, debía poner esa voluntad en concordancia con la de Dios para mantener un orden que nunca le venía dado de antemano. Libertad y voluntad debían subordinarse indefectiblemente a la decisión por continuar el plan divino en el mundo terrenal. Así, la existencia del mal no sería un argumento contra Dios, sino que, al contrario, sería prueba de que existe: como ha puesto de manifiesto Santo Tomás, si el mal es desorden, el orden que lo precede demuestra la creación de Dios. En la novela, Joana y su deseo manifiesto de robar no sólo pone en escena la transgresión sobre la moral vigente y la desobediencia al séptimo mandamiento, sino que delinea un *orden otro* desde el pecado, donde el poder refiere a una multiplicidad de fuerzas internas que posee la vida para crear formas nuevas.

No hay antítesis, en este sentido, entre el mal y el bien, sino una continua “transfiguración” (LISPECTOR, 2011, p. 183) que permite que la maldad pueda también pensarse como santidad, es decir, como la experiencia del misterio de la existencia. El existir se revela así “materia prima” (p. 142) y, su condición siempre en transformación, torna imposible la fijeza en una única forma. Esto se vuelve más claro en relación con la mentira y su potencia de verdad: “En la imaginación, que es la única que tiene la fuerza del mal, sólo la visión aumentada y transformada: debajo de ella, la verdad impasible. Se miente y se cae en la verdad. Incluso en la libertad” (p. 18). Mientras que desde el pecado de robar es posible delinear una ética del despojo, en tanto la novela hace hincapié en la desposesión como forma de contacto con el mundo, el acto de

mentir lleva en sí lo único verdadero que le interesa a Joana y, claro está, a Clarice: “la única verdad es que vivo” (p. 18).

A diferencia de esta novela inaugural, en la que el impulso vital que atraviesa a la protagonista se ve rodeada de pensamientos que cuestionan, imaginan respuestas y deshacen presupuestos, en tensión con la libertad que epifánicamente traen las sensaciones, Macabea en la última novela de Lispector se construye desde la desposesión integral: como a una Job brasileña del siglo XX, se le quita todo. Si Joana podía, Macabea no puede y ese impoder rebasa el límite de lo estrictamente humano. Materia opaca o hierba nómada, sigue respirando y existiendo aun cuando se le haya negado también la aptitud para significar el mundo.

Nordestina anónima, ella podría ser también tan antigua como “una figura bíblica” (LISPECTOR, 2011, p. 40). En *El mal o el drama de la libertad*, Rüdiger Safranski se ocupa de la historia de Job y se pregunta por su devoción que lo hace permanecer fiel a Dios a pesar de ver todos sus bienes destruidos y su vida arruinada. Su fe en un Dios insondable hace que el mundo se vea como un lugar en el que acontece el mal sin explicaciones racionales. Es por eso que Safranski afirma que “la piedad de Job es la ‘valentía de ser’, a pesar de las relaciones adversas del mundo” (2014, p. 268), pero “semejante confianza en el mundo carece de fundamento” (p. 269). La piedad no es un tema extraño en la narrativa lispectoriana. Macabea tiene fe, aunque sin objeto: “no es necesario creer en alguien o en alguna cosa. Con creer es suficiente. Esto le daba a veces un estado de gracia. Nunca había perdido la fe” (LISPECTOR, 2010, p. 35). El sentimiento piadoso no se desliza en dirección a una devoción divina, sino que está inspirado en lo absurdo de la vida, en la certeza extraña que inspira el continuar viviendo a pesar de la falta de fundamento. Creer sin saber por qué, pero sin poder dejar de hacerlo: Macabea reza, pero sin Dios.

A diferencia de Joana que se ve afectada por el contacto con el mal, el personaje de Rodrigo S. M. se encuentra casi liberado del pecado y de la culpa, porque no hay redención, aunque Macabea esté “poseída” por el estado de gracia que le otorga la “felicidad pura de los idiotas” (LISPECTOR, 2010, p. 77). Dentro del cristianismo, la “santa idiotez” contiene la idea de simpleza o sencillez que se proyecta en la humildad y la entrega completa a Dios, a través de la obediencia absoluta a preceptos y normas ininteligibles y desconocidas (DURÁN, 2008). Más cerca del ideal franciscano, la santidad de Macabea se manifiesta en la simplicidad que brinda la pobreza y la ignorancia - es decir, la abstención frente a la cultura letrada. En efecto, la santidad de la idiotez fue celebrada por la orden de San Francisco, como nueva sabiduría y vida penitencial contra todo tipo de propiedad intelectual o material. Los harapos de Macabea le hacen frente al mundo exterior, pero no en favor de una interioridad que nunca se revela o a través de la renuncia a la vida mundana. Al contrario, la comunión con la vida en todas sus formas, con el cuerpo y sus restos abyectos, la obediencia inocente a ese principio orgánico, no trascendental, simple e impuro, moldea el misterio de una santidad que franquea el límite de lo pensable. Porque, como se pregunta Giorgio Agamben (2013), ¿cómo puede el uso, es decir, una relación con el mundo en cuanto inapropiable, traducirse en un “ethos” y en una forma de vida?

La ética del despojo que se dejaba leer en su primera novela se traduce aquí en una apertura cósmica que torna disponibles y usables todos los elementos del universo. Entre utópica y apocalíptica, Macabea traza un modo de vida que no tiene lugar en el mundo occidental, su presencia escapa de los mecanismos de sujeción propios de la Modernidad y en esa fuga se deja el rastro de un vivir bajo reglas que no son *todavía* las de nuestro presente.

## Conclusión

Manifestación de un comienzo sin tiempo ni fin, la vida primaria traza recorridos que van hacia el pasado más remoto o hacia un futuro apenas imaginable. En ese desplazamiento se juega su carácter contemporáneo. Una fórmula conceptual que hace contacto con problemáticas que atraviesan nuestro presente de un modo visceral y que ensaya respuestas frente al control que padecen los cuerpos en una época de nuevas configuraciones en torno a lo viviente, que reniegan de las separaciones modernas entre lo humano, lo animal y lo vegetal y, por ende, de la razón como principio clasificatorio. Pero también de las fronteras nacionales que cristalizan identidades excluyentes en torno a comunidades esencialistas, para modular en cambio un lazo con la forma del despojo, lo impropio y lo impersonal. Por su parte, lo divino se transfigura en un materialismo que no busca la salvación en el más allá, sino la sacralización del presente como instante en que se suspende el progreso temporal y económico. ¿Qué es lo propio y qué es lo ajeno en ese continuum atemporal y posthumano?

23

Es en la búsqueda incesante de contacto con un *fuera de tiempo* y en esa proximidad con una vida primaria que “en ningún punto late con más fuerza que en el presente” (AGAMBEN, 2008) donde se configura la posibilidad de inscribir una lectura contemporánea de Clarice Lispector.



Figura 1. Lucila Amatista. *Sin título* (2015).

## Referencias:

- AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es lo contemporáneo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Altísima pobreza. Reglas monásticas y forma de vida.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- AMATISTA, Lucila. *Sin título.* 2015. Acuarela y tinta sobre papel, 24x34 cm. Foto de Alberto Natan. Disponible en: <<http://lucilaamatista.com/>>. Acceso en: 30 mar. 2018.
- BOURRIAUD, Nicolas. *La exforma.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- BUTLER, Judith. *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia.* Buenos Aires: Paidós, 2006.
- CARDOSO, Lúcio. *Diário completo.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- DURÁN, Norma. *Retórica de la santidad.* México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: FundaciónarteBA, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. *Cerca del corazón salvaje.* Traducción de Teresa Arijón y Bárbara Belloc. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *El via crucis del cuerpo.* Traducción de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidad clandestina.* Traducción de Teresa Arijón y Bárbara Belloc. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *La bella y la bestia.* Traducción de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *La hora de la estrella.* Traducción de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *La pasión según GH.* Traducción de Mario Cámara. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *Lazos de familia.* Traducción de Mario Cámara y Edgardo Russo. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *El mal, o el drama de la libertad.* Tusquets: Buenos Aires, 2014.
- STIGGER, Veronica. *O útero do mundo.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.

Recebido em: 3 de julho de 2017.  
Aprovado em: 28 de novembro de 2017.