

Ana Luiza Andrade*

El cuerpo-texto caníbal en Clarice Lispector

“Eu que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave”. (Personagem meu ainda sem nome).

[“Yo que entiendo el cuerpo. Y sus cruels exigencias. Siempre conocí el cuerpo. Su vórtice vertiginoso. El cuerpo grave”. (Personaje mío todavía sin nombre)].

(Clarice Lispector, Epígrafe en *A Via Crucis do Corpo*)

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

[“Nosotros somos caníbales, es necesario no olvidarlo. Respetar la violencia que tenemos. Y, quizás, (si) no comiéramos pollo cocido en su propia sangre, comeríamos gente con su sangre”.]

(Clarice Lispector, “Nossa Truculência” en *Visão do Esplendor Impressões Leves*)

LEER EL CUERPO humano como eje de intersección de discursos (antropológico, religioso, pedagógico, político, científico) y de transformaciones vinculadas a las organizaciones sociales modernas en la formación cultural de un cuerpo burgués, significa volver a la división car-

* Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil.

tesiana cuerpo/mente del siglo xvii, y al postulado de la superioridad de lo racional y del *cogito*. Mientras para Foucault, basado en la interdicción cristiana del erotismo de Bataille, el cuerpo es la superficie inscrita por la historia de su sujeción, una ausencia significante, siendo “el alma la cárcel del cuerpo”,¹ para Octavio Paz la desaparición del alma en la tradición occidental se relaciona con la decadencia del amor y con la rebelión erótica de la industria de consumo, en la inminente caída del sistema capitalista protestante. La batalla moral contra los valores políticos capitalistas convierte, para Paz, la sexualidad en ideología.²

Tales concepciones hacen posible pensar el lenguaje económico del cuerpo basado en la deformación de un cuerpo burgués en un sistema capitalista esquizofrénico, como lo hacen Deleuze y Guattari, al concebir la producción dialéctica por vía del psicoanálisis, declarando ser “toda la sexualidad un caso de economía”.³ No sería injusto suponer el canibalismo en las máquinas deseadoras de Deleuze y Guattari, teniendo como fines los objetos parciales, el pecho y la boca, uno para alimentar (la imagen de la madre) y el otro para devorar (la imagen de la mujer devoradora) en la producción/reproducción/antiproducción (del cuerpo sin órganos).

Hélène Cixous propone una economía del deseo femenino que intenta transformar los sistemas de cambio masculinos en el deseo que da, en la apropiación desappropriativa⁴ cuando celebra, en “La risa de la Medusa”,⁵ el potencial de los textos femeninos para “hacer estallar la ley, romper la ‘verdad con la risa’, al dislocar lo ‘de dentro’ del discurso masculino, trayéndolo en su

¹ Francis Barker, “Into the Vault” en *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*. Londres y Nueva York, Methuen, 1984.

² Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, México, Joaquín Mortiz, 1976.

³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, L'Anti-Oedipe*. París, Minuit, 1972.

⁴ *Idem.*, p. 41.

⁵ Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa” en *New French Feminisms*, an anthology, editado con una introducción de Elaine Marks e Isabelle de Courtivron. Nueva York, Schocken Books, 1981.

boca, mordiendo aquella lengua con sus propios dientes para inventar por ella misma un lenguaje en el que pueda entrar.” El lenguaje de Cixous se hace caníbal en relación al discurso masculino o al tipo de economía libidinal determinada por la represión del deseo.

Clarice escribe con el cuerpo, como bien lo representa el texto “As Aguas do Mundo”,⁶ cuando las curvas del cuerpo femenino se metaforizan en las aguas mundanas del mar, el sensualismo descubriendo textualmente la descripción que representa: una mujer entrando en el mar. Cuerpo y texto describen movimientos de entradas y salidas, y de sus contactos eróticos se moldea un cuerpo femenino como un mascarón de proa de viejas embarcaciones al abrirse paso marítimo textual, en una subversiva apropiación femenina de las tradiciones épicas masculinas.

El cuerpo femenino emergente de los textos de Clarice Lispector se conjuga por una economía que tiene hambre y que se nutre del mundo, cavando entrelíneas de carencia y llenándolas en exceso, en la salida de una economía libidinal y en la entrada en una economía desapropiada, en el arraigo y en la huida “de las formas textuales represivas en su reproducción cultural”.⁷ En una lectura de la obra de Clarice Lispector en la que la sexualidad del cuerpo femenino se revela subversivamente caníbal en relación a una política hegemónica del cuerpo, la transgresión de los límites textuales/corporales caracteriza la insubordinación al interdicto que se define por los extremos representados por un cuerpo político —la madre que nutre y la mujer devoradora—, imágenes fetiche correspondientes a los “objetos parciales” de Deleuze y Guattari, el pecho y la boca, fines últimos de las máquinas deseadoras en el ciclo reproductor del consumo capitalista.

La devoración de Macabéa por la ciudad en *A Hora*

⁶ Clarice Lispector, “As Aguas do Mundo”, en *Felicidade Clandestina*. Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

⁷ Edward Said, *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983.

*da Estrela*⁸ reproduce la complicidad de la víctima y del verdugo en un "nuevo" ritual de canibalización en el que, si por una parte la máquina urbana se traga a la propia víctima que ha construido, por otra es la víctima quien ayuda a construir a la propia máquina. De esa forma, Macabéa y la ciudad actúan como cómplices en su reproducción social, como máquinas deseantes que garantizan la continuación de un sistema caníbal desde las maquinaciones del signo,⁹ conformándose, desde el principio, a una economía caníbal del lenguaje cultural. Sin embargo, si la reproducción se hace inevitable en otras Macabéas, cada una de ellas abre, en la ciudad, un corte improductivo que hace posible su (re) producción: el corte es la muerte, que no tiene otro fin que no sea ella misma, y que se anuncia desde el inicio de la novela.

En "A Quinta Histórica"¹⁰ ese tipo de economía de consumo invade la economía doméstica cuando una ama de casa se da cuenta de la identificación entre víctima/verdugo a través de los secretos envenenamientos de cucarachas. La misma historia de envenenamientos se reproduce por sustituciones o cortes de una a otra, como si la identificación entre el producir el envenenamiento de las cucarachas y el efecto producido en ellas funcionara justamente a través del corte improductivo de la muerte: la palabra "amor" se corta en la cucaracha con un endurecimiento de la narradora, la responsable por un "holocausto" que se justifica por "necesidad", y el rótulo "esa casa fue fumigada" se hace su "placa de virtud". Así, hasta cuando es considerada fuera del circuito productivo, la economía doméstica reproduce sus disfunciones al alimentarse de él.

⁸ Clarice Lispector, *A Hora de Estrela*. Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

⁹ Marta Peixoto, "Writing the victim in the fiction of Clarice Lispector" en *Transformations of Literary Language in Latin American Literature from Machado de Assis to the Vanguardists*, ed. K. David Jackson. Texas, Abaporu Press, pp. 84-97.

¹⁰ Clarice Lispector, "A Quinta História" en *Felicidade Clandestina*, p. 154.

En *A Via Crucis do Corpo*¹¹ las carencias y los excesos del cuerpo en su hambre erótica remiten a la sexualidad en la industria de consumo de un mundo capitalista e incluso pueden asumir la exuberancia melodramática nelsonrodriguiana (como en "Um caso para Nelson Rodrigues" o "Antes da Ponte Rio-Niterói"). En la polémica del cuerpo, la sexualidad se vuelve un juego teatral en la simulación de funciones culturales: por otro lado, en la novela *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*¹² hay un paso de las máscaras sexuales griegas a las máscaras modernas de la burguesía en la representación del juego seductor en travestismos de escritos sexuales. En *A Via Crucis do Corpo*¹³ los equívocos entre sexo y género culturalmente construido desafían funciones genéricas establecidas, como en "Praça Mauá", en que la competición sexual ocurre entre un homosexual y una prostituta cuya identidad de mujer-objeto pierde ante la mayor seducción del rival: la máscara seductora no depende del sexo. Así también, la maternidad, entre la progenitora y un homosexual con vocación maternal, se cuestiona como función exclusivamente femenina en "Ele me bebeu".

En "O Corpo" hay una traición al crimen de pasión convencional de la novela policiaca moralista cuando a dos viejas, que asesinan al amante en común y lo entierran en el jardín, se les descubre el crimen y se les perdona por el "cuerpo del delito" que les había traicionado doblemente, vivo y muerto. En "Mis Algrave" la crítica a la separación entre la vida profesional y la vida personal revela la falsedad de la liberación sexual de la secretaria: la esclava del trabajo (la de "aspecto grave") se vuelve esclava del cuerpo (la "del Algarve").

¹¹ Clarice Lispector, *A Via Crucis do Corpo*. Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

¹² Clarice Lispector, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1969. Para un estudio de las máscaras sexuales en la novela, ver Ana Luiza Andrade, "O livro dos Prazeres: a escritura e o travesti", en *Colóquio/Letras* 101, enero-febrero, 1988, pp. 47-54.

¹³ Clarice Lispector, *A Via Crucis do Corpo*, Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

En una equivalencia caníbal entre la explotación capitalista y la del cuerpo, en “Mas vai chover”, una vieja paga para tener un amante joven, que la explota antes de abandonarla completamente. Con el cuerpo, la juventud se vuelve un bien de consumo físico, lo que estaría de acuerdo con la observación de Octavio Paz, que al justificar la actual transformación de la sexualidad en ideología, demuestra que la aparente liberación sexual es una industria del espectáculo: “En su época de ascensión, el capitalismo humilló y explotó el cuerpo; ahora lo convierte en un anuncio publicitario”.¹⁴

Explorando la voracidad de un mundo caníbal en relación a una víctima femenina vieja, el texto “A Procura de uma Dignidade”¹⁵ presenta la presión hegemónica cultural como un “anuncio publicitario” en relación a los límites corporales, anuncio éste que se reproduce entre la mente y el cuerpo de la señora Jorge B. Xavier al perderse en los subterráneos del Maracanã, reproducidos metafóricamente como su propia estructura psíquica, emergente “à beira de [seu] corpo [a la margen de su cuerpo]” cuando se enamora “perdidamente” del cantor Roberto Carlos. De la misma forma que el cuerpo de Macabéa en *A Hora da Estrela*, el de la señora Jorge B. Xavier se convierte en las vísceras del sistema, ella misma excluyéndose de él, al suicidarse por no encontrar la “puerta de salida” para las exigencias de juventud y anonimato que la aprisionan, haciendo que se perdiera a sí misma. En “A Partida do Trem”¹⁶ la propia Clarice Lispector relaciona el anonimato de la señora Jorge B. Xavier con el de una gallina, como si quisiera imprimir su propia salida del anonimato como autora del texto, al escribir: “A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice Lispector falando de uma velha despudorada, apaixo-

¹⁴ Octavio Paz, *El ogro filantrópico*. México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 406.

¹⁵ Clarice Lispector, “A Procura de uma Dignidade” en *Onde Estivestes de Noite*. Río de Janeiro, Francisco Alves, 1992, p. 54.

¹⁶ Clarice Lispector, “A Partida do Trem” en *Onde Estivestes de Noite*, p. 21.

nada por Roberto Carlos” [“La vieja era anónima como una gallina, como había dicho una cierta Clarice Lispector, hablando de una vieja sin pudor, enamorada de Roberto Carlos”]. Clarice entonces firma por la vieja, al reproducirla.

Entender el anonimato reproductor de las gallinas significa iniciarse en la “vida que come la vida” como hace la niña de “Uma História de Tanto Amor”¹⁷ que se sobresalta el día en que su gallina domesticada se vuelve el plato del día. Cuando comprende el sentido antropofágico transformador como fuerza incorporada de renovación, la niña empieza a tener celos de los otros que también comen a Eponina. Pero el texto cambia de un tipo de canibalismo modernista de apropiación transformadora a un canibalismo erótico de complicidad entre víctima y verdugo, al terminar con un tono de amenaza que anticipa su transformación en mujer en un mundo masculino: “La niña era un ser hecho para amar hasta que se hizo mujer y había hombres”. Entre incorporar a los animales y ser incorporada por los hombres, el amor infantil se transformaría, al comprender el sentido de la muerte a través de la sustitución de las gallinas, anónimas y dependientes del gallo, en su sistema reproductor, irónicamente canibalizadas, como las mujeres en un sistema cultural falocrático.

La tajada modernista oswaldiana de apropiación caníbal transforma una vez más el cuerpo femenino del cual se apropia, en un mismo acto de desapropiarse que proviene de la conciencia canibalizada. El cuestionamiento de las separaciones que nutren un cuerpo cultural hegemónico, tales como tótem/tabú, civilización/barbarie, masculino/femenino y caníbal/canibalizado, demuestra, en Clarice, la identificación con lo que Hélène Cixous denomina la economía del deseo que da, pero que se caracteriza por la insubordinación, por la insatisfacción con las comidas indigestas. Si existe un reflejo caníbal erótico en el reconocimiento desapropia-

¹⁷ Clarice Lispector, “Uma História de Tanto Amor” en *Felicidade Clandestina*, p. 147.

dor de “no tener”¹⁸ que es el amor, una voracidad por la incorporación del “otro”, de los otros lleva el cuerpo texto clariceano a la ingestión del cuerpo extraño, como en *A Paixão Segundo GH*,¹⁹ en que el propio gesto de querer incorporar una cucaracha denota una voluntaria intimidación con el otro más extraño, o lo que sería considerado el otro más inhumano, como una insubordinación radical al plato burgués reglamentado por las recetas de lo que “hace bien” a un cuerpo “humano” hegemónico.

Nutrirse de la inhumana naturaleza del “otro” cultural, además de cumplir un proceso judeocristiano de culpa y redención, reacciona insubordinadamente a las deformaciones culturales, a las excrecencias o excentricidades de una burguesía enajenada cuya estabilidad digestiva garantizada por un inmenso cuerpo carente se constituye en complicidad indigesta con la miseria y termina por satisfacer a la dominación de la parte representada por el cuerpo masculino y blanco. Al criticar la censura de la película canibalista de Nelson Pereira dos Santos *Como era gostoso o meu francês*, en el artículo “De como evitar o homem nú”,²⁰ Clarice Lispector expone la incongruencia de una censura que prohíbe la publicación de la imagen del cuerpo desnudo del hombre blanco y permite la del indio desnudo. Descubrir y entender una censura que protege el cuerpo del hombre blanco como representante de la ideología hegemónica es un paso para evitarlo, en el sentido de escribir desde “otro” punto de vista que parte del cuerpo femenino, de una antropofagia que mantiene al cuerpo femenino en dislocación frente al sistema cultural en que está anclado.

El lenguaje de Clarice Lispector revela, en el cuerpo textual, las huellas políticas de las distorsiones de un

¹⁸ Clarice Lispector, “O oro e a galinha” en *Felicidade Clandestina*, p. 55.

¹⁹ Clarice Lispector, *A Paixão Segundo GH*. Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

²⁰ Clarice Lispector, “De como evitar o homem nú” en *A Descoberta do Mundo*. Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

cuerpo social, exponiendo las limitaciones del cuerpo femenino en sus estigmas sociales como huellas que se vuelven culturales, en un mismo cuerpo, entre caníbal y canibalizado, en la proyección de rituales que se amplían, más extensamente, al “margen del mundo” entre naturaleza y cultura. En “A Menor Mulher do Mundo”²¹ lo que podría causar el extrañamiento espantoso de un “otro” cultural rápidamente se vuelve algo moldeable por las instituciones que controlan cualquier posible efecto o “defecto” desestabilizador. La cuestión textual del descubrimiento de una mujer africana de 45 cm, “madura, negra, callada”, por el antropólogo francés Pretre, se impone a los ojos occidentales aculturados como lo que parece ser una “deformidad natural”, localizándola dentro de la dinámica del poder entre colonizador y colonizado, entre creador y criatura, entre masculino y femenino, entre la autoridad científica y su existencia desautorizada: el acto de nombrarla, como un bautismo cristiano, “Você é Pequena Flor [Tu eres Pequena Flor]”, reproduce el momento por el que pasan las culturas colonizadas en el reconocimiento del colonizador. Del renacimiento a través del nuevo nombre su humanidad parece rescatarse de una existencia animal, y de su rescate de una amenaza caníbal de una tribu vecina, su supervivencia como “objeto de estudio” de Pretre parece garantizarse en una sociedad “civilizada” en que la naturaleza “no es exceso”.

Expuesta en revistas en tamaño “natural”, ella es vista como “mono”, “perro”, “juguete”, e incluso como “monstruo” por ser africana, pequeña, estar embarazada y, además, sonreír. Ante reacciones como “la desgracia no tiene límites” o “tristeza de animal no es tristeza humana”, Pequena Flor se vuelve “otro” ser que, aunque se haya escapado del canibalismo en su tierra, es de hecho consumido y devorado por esta sociedad, siendo completamente objetificada como el “hallazgo” de Pretre. Representando la naturaleza para estos civilizados, ra-

²¹ Clarice Lispector, “A Menor Mulher do Mundo” en *Laços de Família*. Río de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1974.

cionales, científicos, Pequeña Flor se enfrenta, irónicamente, con el canibalismo de la sociedad moderna. Desde la perspectiva del significante privilegiado, Pequeña Flor se configura como monstruosa porque pone en riesgo las consolidadas bases culturales del lenguaje. La economía de su cuerpo minúsculo, matriz desconocida en su capacidad de reproducción, amenaza a la economía capitalista de objetos parciales por constituirse en un conjunto autosuficiente expresando la continuidad devoración-alimento, mujer y madre hambrienta a la vez, forzando a repensar una maternidad disfuncional. El mérito de descubrirla, del científico, muestra la proyección personal ante todo, pues ella ya existía. Así también, el texto clariceano llega a ser extraño, como el cuerpo de Pequeña Flor, por ser inconforme, devorado a través de los más varios moldes teóricos, para el renombre de los críticos que la “descubren”.

Las dislocaciones del cuerpo femenino de una historia y de un terreno ideológicamente demarcados en formas represivas textuales se expresan en el tratamiento del tiempo devorador, en los textos “O Grande Passeio”²² y “Partida do Trem”. En “O Grande Passeio”, la “grande” distancia en la memoria de una viejita que irónicamente se llama “Mocinha”, viviendo de las idas y vueltas de la caridad ajena, se repite en la distancia que recorre en una excursión volviendo de Petrópolis, en que se sienta para descansar y se muere, abandonada por todos. En su caminar sin rumbo, Mocinha era un cuerpo en movimiento continuo, vagando como su memoria, al rescatar recuerdos de muertos y vivos, un cuerpo (viejo, femenino, subalterno) ilegítimo, desterritorializado y utópico, porque no tiene lugar. En “A Partida do Trem” el viaje de tren de una vieja cuyo tiempo de vida se está acabando contrasta con el tiempo de una joven con futuro, ambas articuladas al tiempo histórico de un Brasil colonizado en el sendero de Henry Kissinger y al espacio periférico en dirección a un centro va-

²² Clarice Lispector, “O Grande Passeio” en *Felicidade Clandestina*, p. 28.

ciado de sentido. La confianza en los carriles del tren se debilita desde las crisis de identidad que motivan las dislocaciones de estas mujeres de sí mismas y del mundo, entre la que ya tenía “significado” en un mundo burgués a través del apellido del marido y la que quiere construir su propio apellido. Así, siendo conducido o conduciéndose a través del tiempo y de la memoria, el cuerpo femenino, por medio de un cuerpo-a-cuerpo consigo mismo, o devora o es devorado, se vincula o se desvincula de un molde apropiativo de la mujer.

En “Os Desastres de Sofia”²³ el lenguaje corporal clariceano exhibe las huellas caníbales de la mujer madura en relación al aprendizaje de la niña con un profesor embrutecido por la vida. En la adquisición poética de la “fuerza” (garra) femenina, surge, retrospectivamente, la inmensa hambre de la futura mujer: “¿Para qué te sirven estas uñas largas? Para rasguñarte mortalmente y para arrancar tus espinas mortales”, contesta el lobo del hombre. “¿Para qué te sirve esta cruel boca de hambre? Para morderte y para soplar a fin de que yo no te duela más, mi amor, ya que tengo que dolerte, yo soy el lobo inevitable, pues la vida me fue dada.” Al soltar el hambre apasionada de un cuerpo erótico, ella exhibe las huellas poéticas caníbales: el “lobo del hombre” es comido por la mujer madura. Las preguntas de la fábula infantil “Caperucita Roja” son como respuestas de la mujer en su plenitud devoradora, un cuerpo que escribe la “gula por el mundo” que lo mueve, como atestigua la propia Clarice en otra ocasión: “Esta carne que se mueve sólo porque tiene espíritu”.²⁴

El espíritu inconforme que mueve el cuerpo textual clariceano canibaliza el “lobo del hombre” en su lenguaje, trayéndole, en el decir de Cixous, en su boca. Sin embargo, el énfasis de la economía corporal de Hélène Cixous es en el “dar” y no en el “tomar” del

²³ Clarice Lispector, “Os Desastres de Sofia” en *Felicidade Clandestina*, p. 100.

²⁴ Clarice Lispector, *Onde Estivestes de Noite?*, p. 61.

cuerpo femenino, disminuyendo la voracidad del deseo clariceano, aunque reconoce, en "La risa de la Medusa", un lenguaje caníbal femenino. La fuerza del hambre corporal claricana sobrevive en un lenguaje de lucha consigo misma: "Yo soy más fuerte que yo."²⁵

Al reconocerse en el gran Otro social de las culturas canibalizadas, Clarice Lispector declara: "Nuestra hambre es nuestra endemia, ya es parte del cuerpo y del alma. Y, la mayor parte de las veces, cuando se describen las características físicas, morales y mentales de un brasileño, no se percibe que, en realidad, están describiendo los síntomas físicos, morales y mentales del hambre."²⁶ Poniéndose a favor de un bandido muerto por trece tiros, el "Mineirinho", finalmente lo incorpora, cuando se reconoce en él: "El décimo tiro me asesina —porque yo soy el otro. Porque yo quiero ser el otro."²⁷

La parte carente o la "otra" parte de un cuerpo social que se desconoce en su hambre, que contrasta y contiene al mismo tiempo primero y tercer mundos, centro y periferia, en la desmesura de los desniveles sociales en complicidad paradójica, se abre en la llaga que deforma un cuerpo por la herida en la pierna de un mendigo, al acercarse a una señora de la alta sociedad en el texto "A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais."²⁸ En esta gran herida metonímica para una situación crítica de autofagia social, cabe lo desmesurado "de las cosas demasiado bellas o demasiado terribles": un mundo de sueño romántico que permanece en la mente inmadura de esta bella-fiera "por haberle sido dado tanto y ella haberlo tomado con avidez" y un mundo que grita "por la boca sin dientes" del mendigo con la herida en la pierna. La complicidad entre caníbal y

²⁵ Clarice Lispector, Introdução a *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*.

²⁶ Clarice Lispector, "Daqui a Vinte Anos" en *A Descoberta do Mundo*, p. 26.

²⁷ Clarice Lispector, "Mineirinho" en *Para não esquecer*. São Paulo, Siciliano, 1992, p. 185.

²⁸ Clarice Lispector, "A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais" en *Edição Crítica*, coordinador Benedito Numer en *A paixão Segundo GH*. Coleção Arquivos, Florianópolis, UFSC, 1988, pp. 151-161.

canibalizado se hace explícita en síntesis en este texto de Clarice Lispector: mientras la bella es una fiera social culturalmente enajenada por ver por primera vez el "otro" espantoso, él "usaba la herida grande y en carne viva" y "pensaba: comida, comida, buena comida, dinero, dinero".

La incompatibilidad de las alternativas del título, el primero evocando el romanticismo de los cuentos de hadas y el segundo la crudeza bestial del realismo naturalista, corresponde a la incompatibilidad de los personajes, representativos de esas estéticas en convivencia paradójica, dos culturas extrañas una a la otra, aunque cómplices, dos mundos —el centro en la periferia o la periferia en el centro— que en el texto clariceano se enfrentan y se ajustan uno al otro, como en un susto o en una pregunta. La complicidad entre rico y pobre, civilizado y bárbaro, caníbal y canibalizado, hombre y mujer, al explotarse mutuamente por medio de las dependencias del dinero y de la caridad, incluye desde el sentimiento cristiano de piedad a la hipocresía chocante, cambiando un cuadro medieval en un cuadro monstruoso: la herida demasiado grande.

Superando las fronteras de la mirada construida por las estéticas familiares, la total ignorancia existente entre uno y otro se abre como un abismo o una diferencia entre la fantasía del cuento de hadas (La Bella y la Fiera) en que se inspira, y la propia herida. Ésta, sin embargo, como una fiera repulsiva en su deformidad, también está en la bella: "Ella" es "ellos" también, el lado masculino y femenino, canibalizada y caníbal que participa de un solo cuerpo social que se disloca y se repone en brutal simbiosis con la carne viva del mendigo. La deformación del cuerpo social en su realidad aberrante de complicidad capitalista no sólo se expone sino también invierte en la herida simbólica por él mismo producida al no reconocer que ella es la inmensa hambre del otro marcada en su propio cuerpo. Tanto la boca desdentada como la herida en carne viva del mendigo son "agujeros" que expresan la falta o el ham-

bre como una enfermedad de un cuerpo social y cultural. Viviendo para el dinero y por el dinero, ambas partes de este cuerpo se exceden en la distancia una de la otra, en la tácita e hipócrita complicidad, en la fantasía de equilibrio social al negarse a ver la herida.

“A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais” tiene algo de humor negro por las preguntas que las dos partes se hacen: ella quiere saber si él ya tomó champagne, si comió caviar, si habla inglés y la quiere como su tercer marido (como en la canción infantil: “Y el tercero, fue aquél, a quien Teresa dio la mano . . .”); él quiere saber si ella es comunista para tener tantas cosas. Si la pregunta de ella demuestra simple ignorancia e infantilidad, lo que se podría esperar de él, por ser ella educada, la de él demuestra un enorme cinismo, que es lo que se esperaría de ella, por ser él iletrado. Evidentemente las excentricidades urbanas se producen aquí como un efecto de mayor exposición a la información de consumo, independiente de la instrucción que uno haya recibido.

Pero la herida en la pierna del mendigo puede significar aun otra vuelta al modernismo en relación a *Macunaíma*,²⁹ en que hay un episodio paródico de antropofagia: cuando el Currupira cocina su propia pierna y da un trozo a Macunaíma, que se da cuenta de la inutilidad de la huida para no ser comido, oye al Currupira gritar por su propia carne: “¡Carne de mi carne!”, y ésta, en el estómago de Macunaíma, le contesta, revelando el lugar donde él estaba, hasta que Macunaíma la vomita. En este episodio autofágico paródico, el Currupira reconoce su herida y su propia carne reconoce en él su cuerpo. Lo que ocurre en “A Bela e a Fera” es todo lo contrario: la falta de reconocimiento, en el cuerpo, de su propia herida. El mendigo es anónimo, así como lo es la herida que exhibe para ganar dinero. La falta del pedazo de carne es el lugar del hambre demar-

²⁹ Mario de Andrade, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte, E. Itatiaia Ltda, 1988, p. 15.

cado, y la herida es la carencia del miserable en el mismo cuerpo social en que convive la bella señora.

La autofagia del texto reside en la autorreferencialidad de la carne de un mismo cuerpo social caníbal que no se reconoce ni como cuerpo ni como caníbal. El gran agujero que se cava en este cuerpo indica el paso de una carencia social a una carencia cultural, por el propio extrañamiento excesivo de un mundo caníbal y de otro canibalizado. La autofagia expresa, así, el extremo de la carencia y el extremo del exceso del cuerpo a través de una canibalización que se contesta y se cuestiona por el cuerpo de la mujer. Al leer el texto cartesiano en su anatomía política Francis Barker afirma que el “lugar de la mujer es fuera del lugar del cuerpo que está fuera del discurso, y, por lo tanto, fuera del dominio de la subjetividad legítima”.³⁰ Subversivo, el texto clariceano, al construirse a partir de desvíos del pensamiento cartesiano, desconstruye la legitimidad de esta anatomía política en un cuerpo a cuerpo textual/cultural en continua dislocación de las “formas textuales reproductivas en su reproducción cultural”.³¹

La contextualización sociohistórica de la herida en el cuerpo de la mujer se proroga metonímicamente mientras ella misma se metaforiza al ser canibalizada, al figurar dentro de una política económica esquizofrénica. Apropiándose de un canibalismo erótico-cultural de consumo, a la vez romanticismo grotesco, realismo naturalista irónico y modernismo crítico, la autofagia posmoderna del cuerpo-texto clariceano abre las carencias de un corte cultural y las llena en exceso, en relación a las tendencias hegemónicas estabilizadoras. La indocilidad de este cuerpo contrahegemónico se configura culturalmente a las complicidades que lo canibalizan y a las falsas separaciones que le hacen caníbal. La singularidad de su canibalismo reside en reconocerse canibalizado y caníbal, en un mundo cultural autofági-

³⁰ Francis Barker, *The Tremulous Private Body, Essays on Subjection*. Londres y Nueva York, Methuen, 1984, p. 100.

³¹ Edward Said, *The World, The Text and The Critic*, p. 225.

co, cuya enajenación de sí mismo le permite el inusitado susto con la herida que cultiva.

Por otro lado, el cuerpo emergente de la transformación del sistema de producción capitalista, en su economía de apropiación desapropiativa, en sus continuas dislocaciones de una economía caníbal represiva, reintroduce la inestabilidad del corte sin sentido en el proceso digestivo de la sustitución del amor por el erotismo: en el paso capitalista de la invisibilidad a la visibilidad del cuerpo hay un nuevo "menú" de elementos extraños que ponen la formación del cuerpo burgués occidental en cuestionamiento, desde la sexualidad en sus disfunciones en la industria de consumo, a la sociedad en sus deformaciones discriminatorias. En la cocina cultural clariccana, el exceso intenta compensar la carencia provocada por el corte improductivo, cuando lo que es excluido por la no identidad, el abyecto,³² se reintroduce en el cuerpo hegemónico, ofreciéndose al paladar como si fuera "otro" cuerpo similar. Clarice engaña al apetito, pues lo que al final es ingerido es exactamente lo que el cuerpo hegemónico había expelido: un cuerpo femenino, un cuerpo viejo, un cuerpo utópico, un cuerpo inhumano como una cucaracha, un cuerpo cultural "otro" como el de la africana minúscula, y, finalmente, un cuerpo que reconoce y come de la herida que se abre de su propio apetito social carnívoro, causada por el corte que él mismo se hizo. De esta manera, Clarice Lispector desestabiliza cultural y hasta perversamente, por medio de un envenenamiento secreto que provoca la indigestión en un cuerpo cultural hegemónico de modo que lo fuerza a reevaluar de forma más humana la política económica de sus regímenes.

³² Julia Kristeva, *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez, Nueva York, Columbia UP, 1980.