

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y LITERATURA

PREGRADO EN LITERATURA
TESIS DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LITERATA

Sobre el cuerpo y la escritura en las obras *Agua viva* y
Aprendizaje o El libro de los placeres de Clarice Lispector

Escrita por Isabella Vergara

Dirigida por María Mercedes Andrade

BOGOTÁ, NOVIEMBRE DE 2014

Entonces se lavó el rostro, y con alivio recuperó nuevamente el alma desnuda.
Aprendizaje o El libro de los placeres,
Clarice Lispector.

Lo que primero estaba cerrado puede ahora partirse en unidades, en la belleza más armoniosa, que se reproducirá en las nuevas con toda la belleza plena del conjunto unitario. Y ahí lo femenino se comporta frente a lo masculino como un reducto aristocrático, en el más noble de los sentidos, que se crece dentro del entorno de su propio castillo, de su terreno patrio, con un futuro rico y seguro, que a medida que avanza se dilata, ve propagarse en torno los ideales de una última belleza, de una plenitud—algo así como la línea del horizonte ante el caminante, donde cielo y tierra [hombre y mujer] parecen conjuntarse en una lejanía inconmensurable.
El erotismo,
Lou Andreas-Salomé

Antes de presentar mis agradecimientos personales quisiera comenzar con una cita de la profesora Margarita Cepeda en la que define la palabra Gratitude. Lo hago porque estas palabras representan todo lo que quisiera decirles en conjunto y a cada una de las personas cuyos nombres aparecerán en seguida. Lo hago porque creo que este fragmento significa todo lo que es haber aprendido algo, haber atravesado algo y haber llegado a cierto final:

“Gratitude: la expansión del tener que darse por completo cuando lo recibido rebosa el propio ser y lo hermana con el infinito. La claridad de ser eso mismo y de serlo sin medida y devolverlo sin medida”.

A María Mercedes por la belleza, la recuperación, la desnudez. Por la paciencia, la emoción y el dejarme ser en la escritura. Por las consejerías. Por la madre y lo femenino, por la fortaleza y lo sublime...

A Mario por conocerme, por la realidad y la fuga, y por el reencuentro con la escritura...

A Francia por las lágrimas, el amor, el misticismo y la poesía...

A Claudia por el viaje y el regreso, el principio y el final...

A Mireia por la correspondencia y la eterna compañía. Por el dolor habitado, la tempestad y el vallenato. Por siempre la luz...

A Camilo por no conocerme, por la confianza, por los libros...

A Julio Carlos por la tranquilidad, a Carito por el apoyo y los buenos consejos, a Luz Karime por la pintura y la música, y a todos por ser cada uno quienes son...

A Silvia por la simpatía, por el entendimiento...

A Carlota por la infancia. A Sofía por la adolescencia...

Al despistado, RUG y Pilar por el refugio, por la mujer, por la escritura, por el diario, la autobiografía y el recuerdo...

A Andrés por el resguardo, por el impulso, por lo sincero, por el cariño. Por el cuidado...

A Sara por la amistad, por la comprensión, por el diálogo, por lo íntimo, por la falta...

Dedicado a:

José María por guardarme el alma y compartirse conmigo, por ser mi semejante, amado y amigo. Por las montañas y los mares, el camino y el viaje. Por las palabras, el lenguaje, y la voz del poeta. Por la memoria, por el silencio, por *la casa*. Por el instante y la experiencia. Por la infinita gratitud, por la calma y la salvación. Por el libre encuentro con él, y la soledad compartida. Por el baile. Porque sin él estas palabras no se habrían completado, ni habrían vuelto a comenzar...

Dante porque “son sus huellas el camino”, por el consuelo, por ser el compañero.

Las palabras y a Clarice Lispector, para devolverle algo de lo mismo.

TABLA DE CONTENIDOS

El cuerpo.....	6
Placer y saber.....	10
Continuidad.....	15
Vacío (ausencia).....	17
Lenguaje.....	18
Plenitud/ trascendencia.....	21
El espejo.....	27
Erotismo: vida y muerte.....	34
El regreso.....	36
El instante.....	38
La escritura.....	39
Bibliografía.....	43

Ella, desnuda, se mira en el espejo. Mira su cuerpo y piensa en que es hora de vestirse. Pero ella, en el reflejo del espejo, antes de vestirse, se da cuenta de que cada brazo, cada pierna, cada uno de sus ojos y de sus manos le pertenecen y hacen parte de un todo que es propio de ella. La mujer se da cuenta de que hay un cuerpo. Que ese cuerpo será su vida y su muerte, su escritura, su lenguaje. La mujer escribe con su cuerpo de la misma manera en que la forma del vestido, al vestirse, la daría su propio cuerpo. Lo que ella escribe le da continuidad a su cuerpo, es su liberación y su trascendencia. En la escritura ella sobrepasa el límite de su propio cuerpo y lo hace continuar en su lenguaje en el que están los gritos y silencios, los espacios en blanco, los vacíos y los gestos.

La mujer dice: “Pero estoy intentando escribirte con todo el cuerpo, enviarte una flecha que se hincó en el punto tierno y neurálgico de la palabra” (*Agua viva*, 14). Y luego: “Para escribirte antes me perfumó toda” (*Agua viva*, 57). Ella se perfuma porque en ese acto está su imitación del mundo, porque perfumarse exige un mínimo conocimiento de sí misma, porque para imitar al mundo tiene que ser un ejemplo del mundo, el mundo que ella reproduce en el acto de perfumarse. Con el perfume y con el vestido ella se presenta ante el mundo.

El perfume, como esa imitación, se convierte en algo parecido a un espejo “Pero ¿qué es un espejo? No existe la palabra espejo, sólo existen los espejos, porque uno solo es una infinidad de espejos” (*Agua viva*, 82). Con el perfume la mujer se vuelve infinita, pues en ella se vuelve a exhibir el mundo, a manifestar, a presentar una y otra vez de tal manera que el vestido le da forma a esa infinitud. Esa forma, sin embargo, es algo que se atraviesa para que cuando la mujer lleve en sí la investidura

de su cuerpo pueda despojarse de él y hacerlo continuar en una totalidad: en la unión consigo misma, con el otro a quien la mujer le escribe, con la escritura. Esto es así porque en ese mismo despojo ella recupera su propio cuerpo, porque en un acto de voluntad, como también lo es el acto de escritura, vuelve a estar desnuda. Y lo que ahora le da la forma es el reflejo de la mirada de ese otro sobre su cuerpo, es decir la lectura de ella y del otro sobre el cuerpo proyectado, sobre su cuerpo proyectado.

Ella deja de ser la división de su cuerpo en partes fragmentadas, ella deja de ser órganos individuales y se deja ser deliberadamente en la escritura como lo es todo *Agua viva* de Clarice Lispector. Pero para escribir la mujer primero mira su cuerpo, es lectora de su cuerpo, sabe que está ahí y al leerlo lo modifica. Sabe que su cuerpo va ocupar un espacio que en principio está vacío—la cavidad del vestido—y que ella busca llenar de modo que en el momento de perfumarse pone en su cuerpo el gesto de la escritura y su significado verbal, como dice Hélène Cixous en su libro *Reading With Clarice Lispector* (1980).

Esta escena de la mujer en el acto de vestirse corresponde a una de las primeras escenas del libro *Aprendizaje o El libro de los placeres* de Clarice Lispector y, en ese sentido, también es uno de los primeros momentos de escritura de los fragmentos de *Agua viva*. Esos fragmentos, sin embargo, son como residuos de la misma escritura, son incidencias de una línea de millones de hojas transformadas en una que cae (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 101), y de millones de personas reducidas, o contenidas, en una sola. La mujer que intenta escribir con el cuerpo y que de eso pueda surgir una palabra es lo que Lori, la mujer del *Libro de los placeres*, va a intentar hacer a lo largo de esta otra novela de Lispector. De este modo *Agua viva* se convierte en esa manifestación de la palabra de Lori, de los momentos de silencios

y de epifanías que ella busca decir de alguna manera y que en la novela sólo se pueden ver como espacios de vacíos-pletos como todo lo que fluye en *Agua viva*. Esto se puede ver en la siguiente cita: “Y el placer de Lori era el de abrir finalmente las manos y dejar escurrir sin avaricia el vacío-pleno que antes estaba encarnizadamente aprisionándola” (132). Lo fragmentario es entonces todo aquello que es agua viva, agua llena, que no es lineal, que sus bordes son internos, que se ubican en la línea infinita de separación entre los momentos y las epifanías, como dice Cixous (15). Eso quiere decir que *Agua viva* se podría pensar como un fluir silencioso del pensamiento de Lori y como un diálogo entre ambas novelas. *Agua viva* es un silencio que no deja pruebas, del que no se puede hablar de la misma manera en la que se habla de la niebla. Es eso que es la profunda noche secreta del mundo. Es donde hay una masonería que consiste en no hablar de él y de adorarlo sin palabras (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 35). Es lo que permea y atraviesa cada uno de los momentos de aprendizaje de la mujer y del hombre, de Lori y de Ulises, de modo que al final los dos libros puedan continuar en una misma frase, en un mismo fragmento, que ya es un todo, pero que continúa, vaciándose y llenándose, infinitamente:

Fui al encuentro de mí. Tranquila, alegre, plenitud, sin fulminación. Simplemente yo soy yo. Y tú eres tú. Es vasto, va a durar.
Lo que te escribo es un <<esto>>. No va a parar, continúa.
Me miras y me amas. No, tú te miras y te amas. (...) (*Agua viva*, 100).

En este sentido, podría decirse que *Agua viva* es eso que fluye y que se convierte en la voz y en la escritura de Lori de la misma manera que sucede con todas las mujeres en los libros de Lispector. En este diálogo *Agua vivas* ería el silencio por el que atraviesa la mujer y *a lo que llega* cuando se ha completado algo que se podría llamar un

proceso que continúa, en reversos y adelantos, en el transcurso del tiempo. *Agua viva* es el gesto en el que Lori inscribe su propia respiración. El texto es su propio eco que, como una planta, una flor, se entierra y se levanta, como una persona que se refleja sobre sí misma, como agrega Cixous (17). Eso quiere decir que la repetición de cada sonido, de cada silencio, de cada gesto de Lori se refleja por medio de su cuerpo. Que en la composición del texto, del cuerpo, de *Agua viva*, se repite dentro y fuera de él una parte del cuerpo de Lori, una manifestación, un gesto, una palabra, para que de eso se pueda formar un nuevo todo significativo. Así, a través del fluir de *Agua viva*, la mujer del *Libro de los placeres* vive a pesar de una “estrechez en el pecho” (38). Y en el momento en el que la mujer pone el vestido sobre su cuerpo, en el momento en el que se establece una relación de respeto, de sacralización con lo que escribe, ella considera que ya no es la que escribe sino que el mundo ya es algo que está dentro de ella. En el momento en el que ella se pone en este estado de escritura ya está reescribiendo, releyendo, reconstruyendo su cuerpo, su escritura, como dice Cixous sobre *Agua Viva* (14).

El cuerpo, como la escritura, es en este sentido, como dice Peter Brooks en el libro *Body Work. The Object of Desire in Modern Narrative (1993)*, un *nosotros (ourselves)* como un *otro (other)* y todo como un objeto de emociones que varía de la repulsión al amor y al revés. El cuerpo, según Brooks, se ubica en una posición inestable entre estos extremos en el que es, al mismo tiempo, sujeto y objeto de placer, el agente incontrolable del dolor, de la rebelión contra la razón y del medio de la mortalidad, es decir el agente del medio material en el que el hombre y la mujer culminan sus vidas como algo que queda: el límite entre la vida y la muerte y el

mismo objeto que los contiene a ambos. El cuerpo, como todo lo anterior, siempre es el sujeto de la curiosidad, de un proyecto del saber siempre renovado (1), pues cada vez que se piensa en el cuerpo se renueva el saber de la misma manera en la que se renueva la lectura—se ve, se piensa, al tiempo que se lee nuevamente—y se abre un lugar para el placer donde entra la escritura. Y así como el cuerpo es portador y objeto de fascinación de cada uno de estos conceptos también contiene en sí mismo la oposición de cada uno. Esa oposición, sin embargo, se da como un complemento de aquello a lo que se opone como parte de un todo, de una unidad, como parte del cuerpo en continuidad. En esa continuidad el cuerpo se extiende para convertirse en una *llegada a* la escritura la cual le permite al hombre y a la mujer recuperar su cuerpo y apropiarse de él.

Si esto es así entonces el cuerpo ¿sería la renovación de algo prolongado, una eterna actualización del mismo cuerpo que se inscribe en el mundo? ¿Para Lori llegar al placer sería lo mismo que llegar al saber? Esto es así porque cuando se llega a la unión de los dos cuerpos, cuando Lori coge la mano de Ulises y la sostiene como suya, entonces ella se da al placer. Y al darse al placer lo que sucede ahora es un nuevo saber, un saber en el que nunca antes se había conocido como ahora, un saber:

sin piedad ni alegría, ni acusación, era una comprobación intraducible en sentimientos separados unos de los otros y por eso mismo sin nombres. Era un saber tan vasto y tranquilo que sentía que <<yo no soy yo>>. Y era también lo mínimo, pues se trataba, de un macrocosmos y de un microcosmos. Yo me conozco así como la larva se transforma en crisálida: ésta es mi vida entre vegetal y animal (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 135).

En ese “<<yo no soy yo>>”, como un saber vasto, se desborda el asombro por el propio cuerpo. Ese saber se relaciona, en este sentido, con un proceso de desorganizamiento del cuerpo para convertirlo en una organización. De esta manera

se comienza a vivir esta renovación del cuerpo como un algo frente al cual se necesita un extrañamiento, una perplejidad y un asombro. En ese no reconocimiento de la identidad comienza el renacimiento del cuerpo de la mujer, como un proceso infinito, que luego se sostiene en el mismo proceso de significación de la escritura. Así pues en esa unión de los cuerpos está el placer como algo a lo que se llega de la misma manera que el saber también es algo a lo que se llega, y ambos como una renovación del cuerpo que se da por medio de la mirada, de la lectura y la relectura, para una reapropiación de aquello que en un principio ha sido una fuente de asombro.

Entonces ¿Es el cuerpo aquello que significa, que se hace significante, a través de un proceso? Ese proceso sería algo parecido al que describe Julia Kristeva cuando habla sobre el psicoanálisis en su libro *Historias de amor*. El proceso se define como “una búsqueda infinita de renacimientos, a través de la experiencia de amor que recomienza para ser desplazada, renovada y, si no exteriorizada, al menos recogida e instalada en el corazón de la vida ulterior del analizado como condición propicia para su renovación perpetua, para su no-muerte?” (1). Pero en realidad no sólo se trata del analizado sino de su extensión. Esa extensión sería el cuerpo del hombre y de la mujer—como una unidad, como la experiencia de amor—proyectado en el lugar en donde comienza y ocurre esa búsqueda de renacimientos, de renovaciones, que se instala en el corazón como una herida, como un índice, como un vacío, que se inscribe en el cuerpo y a través del cual se prolonga para *llegar a* la llamada “no-muerte” de Kristeva. Así el cuerpo, como medio del placer, atraviesa un momento de instante, como un flash, de mortalidad en el que sobrepasa un límite del lenguaje para llegar a la escritura, para recuperar ese mismo cuerpo en la escritura. Este momento,

por ejemplo, se puede relacionar con el instante fotográfico en el que se emite un rayo de luz, un flash, que congela los cuerpos y que luego los reproduce en otro instante. Ese instante siguiente corresponde al revelado de la fotografía, al revelado del no movimiento, del cuerpo congelado que, al ser reproducido indefinidamente, ahora adquiere un nuevo movimiento, un nuevo significado y pasa a ser algo más en otro instante. Es decir, pasa a ser la fotografía en sí, la imagen fija, en ese otro instante, luego de haber atravesado por el límite entre la emisión de luz y la reproducción de la imagen en negativo.

En la transformación de ese límite como algo que es necesario estaría la renovación del cuerpo a través de la escritura, estaría la “no-muerte”, lo que muere en un instante y en el otro se renueva porque en ese otro instante ya significa otra cosa. Esa transformación podría relacionarse con lo que dice Derrida acerca del cuerpo en su ensayo “La palabra soplada” (1989) en el que se habla de la obra de Antonin Artaud principalmente. Se trata, según Derrida, de una metafísica de la carne que podría pensarse como una metafísica del cuerpo “que está guiada por la angustia de la desposesión, la experiencia de la vida perdida, el pensamiento separado, el cuerpo exiliado lejos del espíritu (247)”. En esa metafísica está, como dice Lori, la prolongación de la promesa de la muerte y su deseo de prolongarlo con tal finura que ella misma “quería la quiebra de su carne en espíritu y el espíritu quebrándose en carne, quería esas finas mezclas—todo lo que secretamente la adiestraría para aquellos primeros momentos que vendrían” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 106). Y en esa transformación, en ese quiebre, estaría la escritura de *Aprendizaje o El libro de los placeres* y de *Agua viva* de Clarice Lispector. En esa transformación, como un proceso que atraviesa el cuerpo, se rehacen en la carne, en el cuerpo, todos

los caminos del pensamiento, como dice Derrida, en cada una de las vibraciones del lenguaje (“La palabra soplada”, 247), en cada uno de los momentos por los que atraviesa Lori, en cada uno de sus caminos del pensamiento para convertirse en cada uno de los momentos de *Agua viva*.

De esta manera, de acuerdo con Brooks, en el libro *Aprendizaje o El libro de los placeres* de Clarice Lispector se puede ver que el cuerpo es un objeto de fascinación —un lugar—, como ya lo ha sido en la literatura, en el que suceden cosas. Esa fascinación se da a través de y es a la vez el *otro distinto* en un proceso de significación del cuerpo, en un proceso en el que el cuerpo se vuelve algo que significa que, como un ejercicio de la mente y de la voluntad, se ubica, en primer lugar en el medio y luego, en cierto sentido, se convierte en eso mismo. Ese medio sería, por ejemplo, la mano que escribe, el cuerpo en el que se desarrolla una acción y un sentimiento, el lugar en el que se proyecta un proceso del mismo cuerpo y de ese *otro distinto* como se dice en la novela:

(...) ante la idea de que la paciencia de Ulises se agotara, la mano le subió a la garganta intentando detener una angustia parecida a la que sentía cuando se preguntaba <<¿quién soy yo?, ¿quién es Ulises? ¿quiénes son las personas?>> (p.18).

La significación del cuerpo es, como dice Brooks, igualmente su lugar de inscripción (1). De modo que llevar la escritura al cuerpo es un indicio (2), un primer intento de hacer del cuerpo material un cuerpo que significa. Eso quiere decir que el cuerpo se convierte en algo que significa a través de un acto—de un proceso, una actualización—que transcurre en el tiempo y que hace que el objeto se reconstruya, se recupere. El cuerpo significa cuando se recupera en la escritura. Y se recupera de manera paralela en la que se escribe a partir de la inscripción, del índice, de la huella, del gesto, del

dolor y del placer, de la mirada, en la que el mismo cuerpo se modifica. Es como si la identidad y el reconocimiento de esta dependieran de un cuerpo que se ha marcado con un signo, que podría ser un signo lingüístico. El signo marca el cuerpo, es una inscripción en el cuerpo y lo hace parte del proceso de significación. La inscripción del cuerpo—la ausencia, la herida, el gesto, la mirada, la lectura—crea su paso hacia la escritura. La inscripción del cuerpo se convierte en el sujeto del cuerpo que se narra, es decir que el gesto, la herida, la ausencia, el abismo como lo que está y lo que vive en el cuerpo de Lori se convierte en lo que se escribe, se convierte en *Agua viva*. De esta manera la representación del cuerpo como signo, y en signos, como dice Brooks, intenta hacer del cuerpo algo presente pero siempre en el contexto de su ausencia, ya que el uso del signo lingüístico, del lenguaje, implica la ausencia de aquello desde lo que se ubica (8). El cuerpo, en ese proceso de convertirse en eso que significa, *llega a ser* escritura.

Así, más adelante Brooks usa las palabras de Wallace Stevens en *Notes Toward a Supreme Fiction*: “we live in a place/ That is not our own and, much more, not ourselves” (2) para decir que si ese lugar, que “no es nuestro” y que “no somos nosotros”, es el mundo, a menudo puede parecer que el cuerpo, nuestro cuerpo, le pertenece al mundo y no a la construcción de nuestro ser ideal. Si el motivo de la poesía, como el motivo de la escritura, es un intento de recuperación de un *otro*, ese *otro* es nuestro propio cuerpo (2). Pero para que se pueda dar esa recuperación se debe comenzar por percibir la idea de esta invención, del cuerpo de la misma manera en la que se percibe la idea inconcebible del sol. Pero para percibir esta idea de lo que ha sido inventado, y para recrearlo, la mujer, como el hombre, debe mirar el mundo con un asombro y extrañamiento que luego le permita establecer una mirada de

reconocimiento. En esa *otra* mirada el cuerpo se recrea, vuelve a significar, así como la mujer se pone su vestido, se perfuma toda, para ocuparlo, para llevarlo *sobre* sí y para luego despojarlo, repetidas veces, de tal modo que su cuerpo pueda darse al placer como se da a la escritura.

El cuerpo, al ser una realidad física del ser humano, es entonces una presencia en un espacio, en un lugar. Pero lo que hace el cuerpo, al existir en el mundo, es *llegar a* un espacio, *hacerse a* un espacio y apropiarse de él. Ahí es cuando el cuerpo, unido a la mente, al espíritu, es consciente de que *hacerse a* algo es crear una acción sobre sí mismo, es darse a sí mismo un primer ser, una primera existencia y con eso ocupa un lugar en el mundo. Esto es así porque el espacio no es nada en sí mismo sino que existe en virtud de los cuerpos y las energías contenidas en él¹. El cuerpo, para asumir una identidad, tiene que deshacerse a sí mismo para reconstruirse. Es decir que se busca una comprensión, como un más allá de la escritura, como una plenitud que transforma la manera en la que el cuerpo “está ahí”. El cuerpo tiene que verse a sí mismo como algo ausente de significado para recrearse desde aquella ausencia que le dio un primer lugar en el mundo como dice, por ejemplo, la narradora de *Agua viva*: “(...) Es necesario entender la violenta ausencia de color de un espejo para poder recrearlo, como si se recrease la violenta ausencia de sabor del agua” (84).

Ese lugar, sin embargo, que el cuerpo busca ocupar no es un lugar determinado, sino que se trata de un lugar, un espacio, que el cuerpo puede presenciar, que el cuerpo puede observar al tiempo que es observado, al tiempo que es leído. Y si por presenciar se entiende *llenar un espacio* entonces la primera existencia del cuerpo sería saberse a sí mismo como ese algo que está ahí en el mundo, que está presente,

¹ Resumen de Heidegger en la conferencia sobre “El concepto del tiempo” (2).

que pertenece y habita el mundo. Pero para que el cuerpo *llene* un espacio, se apropie de ese espacio, tiene que primero vaciarse para volver a llenarse, sabiendo de antemano que ya *está ahí*. Es decir, el cuerpo primero tiene que saberse como una presencia en un lugar y paralelo a eso vaciarse de todo aquello que lo ha llevado a donde está, de todo conocimiento, o saber, previo para poder renovarse una y otra vez de la misma manera que el cuerpo se renueva al llegar al placer. En este punto se puede ver la relación del cuerpo con un erotismo físico y emocional del que habla Georges Bataille en su libro *Eroticism: Death and Sensuality*. Con respecto a esto dice Bataille que la pasión que se llena a sí misma provoca una agitación violenta en tanto que la felicidad que está involucrada, antes de ser una felicidad que se puede disfrutar, es tan enorme que es más como su opuesto: el sufrimiento. Su esencia—la de la pasión—es la de sustituir una discontinuidad persistente en dos seres humanos por una continuidad milagrosa. Pero esta continuidad se siente principalmente en la angustia frente al deseo cuando todavía no se tiene acceso a él, cuando todavía es un anhelo impotente y estremecedor. Así se puede decir que en el libro de Lispector *Aprendizaje o El libro de los placeres* la angustia que siente Lori es frente al deseo de poseer todo aquello que le permitiría saber cómo vivir sin dolor. Ese deseo también se presenta como un deseo del saber y como un deseo corporal de llegar a unirse a Ulises y de Ulises de llegar a unirse a ella. De esta manera, en palabras de Bataille, el sentimiento de una felicidad segura y tranquila solo puede referirse a la calma que le sigue a la larga tormenta del sufrimiento (19). En eso, sin embargo sólo el amado puede traer al mundo aquello que niega las limitaciones humanas: una fusión total de dos seres humanos, una continuidad en la discontinuidad que tiene cada ser

individual. Esa fusión precaria, como dice Bataille, puede, de hecho, dejar sobrevivir al individuo (20), a Lori, a Ulises, al libro, a la escritura de *Agua viva*.

A partir de esto se inicia algo como el segundo estado del cuerpo, como el segundo momento del cuerpo en el que este busca perderse, ausentarse, deconstruirse para luego volver a regresar, para volver a construirse. En el mismo estudio de Derrida se dice que la obra, la aventura del pensamiento, dan testimonio, como un ejemplo, como un mártir de una estructura en la que la primera preocupación es descifrar su permanencia esencial (235). Por aventura se entiende una totalidad anterior a la separación de la vida y la obra (240). En este punto se puede decir que en las dos obras de Clarice Lispector esa totalidad es algo a lo que se regresa cuando el cuerpo pasa a ser más que una contención y se convierte en escritura. La “aventura” de Artaud, como el “aprendizaje” que atraviesa la protagonista del *Libro de los placeres* son un medio en el que se abre la posibilidad de que se dé “la dualidad del alma y el cuerpo que lo sostiene, secretamente, sin duda, de la palabra y la existencia, del texto y el cuerpo” (241), como dice Derrida.

En ese regreso el cuerpo sería otra cosa, sería algo en lo que se convertiría para que el ser humano pueda ser algo más en el mundo, para que pueda verse a sí mismo *como* el mundo, para que pueda ver que el mundo está dentro de él como sucede hacia el final del libro *Aprendizaje o El libro de los placeres* cuando la narradora habla de Lori, la protagonista, como esa mujer que llegó a saber que “Su alma humana era también el único modo que le dieron para aceptar sin desatino el alma general del mundo” (129). El cuerpo es entonces un microcosmos, un reflejo, del mismo cuerpo que contiene al mundo, del mismo cuerpo que contiene a la escritura.

Así mismo, como dice Brooks, es como si la identidad, y su reconocimiento, dependiera del cuerpo que ha sido marcado por un signo especial, que pareciera que fuera un significante lingüístico. El signo se inscribe en el cuerpo, se imprime en él, haciéndolo parte del proceso de significación. Señalar y marcar el cuerpo representa su pasaje a la escritura (20), en el *llegar a ser* un cuerpo de escritura, un cuerpo narrativo. Hacer que el cuerpo signifique es convertirlo en escritura. En la inscripción del signo, de la herida que se abre, depende la escritura de lo que suceda después. De ahí se construye ese cuerpo narrativo, esa historia, como recuperación del cuerpo que ha sido atravesado. El cuerpo comienza a entrar en la escritura (20).² La escritura es, en ese sentido, un “algo más” como se dice en la siguiente cita de *Agua viva*:

(...) En el fondo, más allá del pensamiento, vivo de esas ideas, si es que son ideas. Son sensaciones que se transforman en ideas porque tengo que usar palabras. Usarlas incluso mentalmente. El pensamiento primario piensa con palabras. El <<libertad>> se libera de la esclavitud de la palabra (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 97).

El cuerpo se transforma en palabras, en escritura. El cuerpo se libera a sí mismo para ser algo más.

De esta manera, en el libro de Clarice Lispector *Aprendizaje o El libro de los placeres* se parte de la idea de que estar en el mundo produce angustia, pues es también “el miedo de sentir finalmente el dolor” (*Aprendizaje o El libro de los*

² En el libro de Peter Brooks *Body Work. Object of Desire in Modern Narrative* (1993) se sigue la relación entre la narrativa y el cuerpo (“Narrative and the Body”). Se dice más adelante que como la representación del cuerpo hace parte de representar la realidad “externa” como un todo, la representación encuentra su forma retórica en la descripción como el intento de reproducir las apariciones del mundo visible en la escritura. También está, por otro lado, la idea central del cristianismo de la encarnación, de la palabra convertida en carne, cada vez que se celebra la Eucaristía. Así mismo la insistencia en el cuerpo de Cristo, como cuerpo sin límite, es una fuente narrativa que no se agota en la tradición Cristiana, ya que las aventuras de la carne en su camino a la redención de la humanidad produce una serie de momentos emblemáticos en los que se incorporan los significados espirituales (21). Esto se relaciona con el encuentro entre los libros *Aprendizaje o El libro de los placeres* y *Agua viva* de Lispector, como la propuesta de una llegada a la plenitud, como un instante, que luego se convierte en un momento prolongado en la escritura.

placeres, 61). Esa idea abre la búsqueda de una plenitud, de algo más allá de la existencia. Para que haya una presencia del cuerpo en ese espacio, para que el cuerpo pueda *llenar* ese espacio, tiene que haber una previa consciencia del vacío, en ambas novelas, en ese mismo espacio. Eso sería como un estado de ser previo que remitiría a una pregunta sobre la identidad (*quién soy yo*) y a un espacio intermedio—un límite—que ese cuerpo buscaría atravesar. Ese límite sería el lenguaje. Esa “presencia”, esa “ocupación”, remitiría a esa misma angustia ante dicho espacio; por la angustia entendemos la conciencia de la muerte, el temor al vacío de la existencia. Frente a eso dice Derrida que “la *organización* es la articulación, el ensamblaje de las funciones o de los miembros” (257). El cuerpo es esa organización que es a la vez el membrado y desmembramiento del propio cuerpo, es lo que construye y deconstruye la identidad de los dos sujetos en *Aprendizaje o El libro de los placeres* y de lo que se es consciente en la escritura de *Agua viva*. El cuerpo articulado es el lenguaje articulado, es el miembro tanto como la palabra en un único y mismo trazo: la mano que escribe y la palabra que se reproduce en el papel, el cuerpo que antes de vestirse está desnudo y que cuando se viste ocupa y le da forma a un espacio que correspondería al vestido de la mujer, a la tela que lo cubre. Esto es así porque, según Derrida, la articulación es la estructura del cuerpo—de la mujer, del hombre—, y la estructura es siempre estructura de expropiación (258). La división del cuerpo en órganos, la escritura dividida en fragmentos, la voz que se escucha fragmentada, el silencio. Eso quiere decir que la diferencia interior de la carne, según Derrida, “da lugar a la falta por la que el cuerpo se ausenta de sí mismo, haciéndose pasar así, tomándose por el espíritu” (258). En ese sentido podría decirse que el cuerpo es entonces una organización que contiene cosas, que lleva cosas dentro de sí. El cuerpo, como una

articulación de sí mismo que corresponde tanto al miembro como a la palabra, tanto a la mano como a la escritura, y del lenguaje que lo representa, es algo que sostiene otros cuerpos como la unión de dos piezas, quizás inmóviles—la mano que se mueve y la palabra que se queda inmóvil en el papel—, que permite el movimiento entre ellas, es decir, que permite la escritura. Esa articulación sería la unión de una parte del cuerpo de Lori—de la mano, de un ojo, del hueso—con una parte del cuerpo de Ulises y que *llega a* convertirse en escritura de modo que placer y saber lleguen a esa misma escritura.

En el libro *Aprendizaje o El libro de los placeres* se trata entonces de dos sujetos. Hay un hombre y una mujer. Está Ulises y está Loreley o Lori. En primer lugar está la nota que dice “Este libro requirió una libertad tan grande que tuve miedo de darla. Está por encima de mí. Intenté escribirlo humildemente. Yo soy más fuerte que yo” (8). Eso quiere decir que el pronombre “mí” por ser el personal de la primera persona singular necesita de una preposición “de” que indica que ocurrió una acción “por encima” de esa persona, del “mí”. La preposición “de” precede al “mí” al tiempo que le pertenece al “mí”. La acción, de este modo, le pertenece a la persona de la misma manera en la que a Lori le pertenece cada acción de ella sobre sí misma. El epígrafe, como el inicio de la lectura del libro, como el principio de la lectura sobre el cuerpo, se convierte en la manifestación de una previa conciencia de una identidad de parte de la narradora que se completará cuando ella esté en posesión de cada acción sobre sí misma. Esa identidad sería en este sentido la construcción de la identidad por la que atraviesa Lori, el sujeto femenino de la novela.

Lispector al escribir este libro desde el epígrafe, y al terminarlo, se distancia como autora y se convierte en narradora, pues ella ya está en posesión de un objeto que está

sobre sí, de esa identidad que está por encima de la identidad. Eso que está *sobre sí* es lo que Lori busca alcanzar al final de la novela. Pero entonces ¿qué es eso que está por encima que es igualmente una identidad? Es decir, ¿qué es eso que es un igual a la entidad, al ser, al *ser un mismo*? Lo que está por encima del ser pero que contiene al ser tendría que ser algo material—el objeto perteneciente—que le permite al sujeto, a la autora, a Lori, desdoblarse y reflejarse en un *sí mismo* del lenguaje. Eso quiere decir que el sujeto, que Lispector, en el “intento” de escribir estos dos libros, hizo que tanto el cuerpo de Lori como el de Ulises se convirtiera en lenguaje, en *Agua viva* en ese lenguaje propio que partiera del pronombre personal *mí* y *yo*. En este sentido, en este ensayo, el cuerpo de Lori es ese objeto en el que comienza un proceso y por el que se atraviesa de tal manera que el “yo sea más fuerte que yo”. El cuerpo de Ulises sería el desdoblamiento del cuerpo de Lori. Este cuerpo, el de esta mujer, contiene al cuerpo de otro, de un hombre—el de Ulises—y lo proyecta en una distancia espacial en la que se abre la posibilidad de que haya llantos y silencios. Esa contención, como un equilibrio entre dos cuerpos físicos y materiales, se describe en *Agua viva* como “el pensamiento del hombre y la manera cómo ese pensar-sentir puede llegar a un grado extremo de incomunicabilidad que, sin sofisma o paradoja, es al mismo tiempo, para ese hombre, el punto mayor de comunicabilidad. Él se comunica consigo mismo” (95) y también la asume Ulises como una manera de enseñarle a Lori a vivir sin dolor al tiempo que él también aprende lo mismo:

[Lori] pensó en lo que él se estaba transformando para ella, en lo que él parecía querer que ella supiese, supuso que él quería enseñarle a vivir únicamente sin dolor, él había dicho una vez que quería que ella, cuando le preguntaran su nombre, no respondiera <<Lori>>, sino que pudiese responder <<mi nombre es yo>>, pues tu nombre, había dicho él, es un yo (p.13).

Todo comienza en “El origen de la primavera o la muerte necesaria en pleno día”, como se titula el primer momento del libro. Se dice entonces que la muerte es necesaria aun en vida. Que en esa muerte estaría una ausencia de sí que se convierte en algo necesario para volver a la vida. Una ausencia de la conciencia en la que el cuerpo es sólo cuerpo. Esa ausencia, sin embargo, corresponde a un instante de melancolía, a un desvanecimiento del cuerpo después de haber descargado una fuente de agua viva, de agua llena, en la que se escapara la regla del texto. Ya no hay, de nuevo, un borde exterior en ese instante, como dice Cixous, sino líneas infinitas de separación entre los momentos y las epifanías (*Reading With Clarice Lispector*, 15). La muerte en vida es así lo que se acepta para que Lori luego pueda vivir sin dolor. Esa muerte sería la deconstrucción del cuerpo aun siendo cuerpo, la ausencia corporal por la que atraviesa Lori para *volver a llenar* ese vacío de la existencia. Es el aire que es “el no-lugar donde todo va a existir” (*Agua viva*, 40). Es ese momento en el que se está entrando, en silencio, en contacto “con una realidad nueva para mí que todavía no tiene pensamientos que le correspondan y menos aún una palabra que la signifique: es una sensación más allá del pensamiento” (*Agua viva*, 51). Es un momento de melancolía que luego se convierte en un instante de plenitud y que como un flash, como un “más allá del pensamiento” *llega a* la escritura.

En este sentido el personaje de Ulises, como ese contradiscurso que vive dentro de Lori, se convierte en una extensión de Lori, en ese cuerpo que antes permanecía cerrado y que ahora se desdobra dentro de ella y se abre de tal manera que ella pueda verse a sí misma como un sujeto visible ante el mundo. Lori se extiende para llevar a Ulises dentro de sí de la misma manera en la que el sujeto masculino se convierte en una extensión del sujeto femenino. Y eso es así para que

Lori, en su propio cuerpo, pueda crear a otro que deconstruya las bases de su identidad *desde* su identidad y llegue a ser un *sí mismo* que pueda trascender de la misma manera como se manifiesta en la voz de *Agua viva*: “He entrado ya contigo en una comunicación tan fuerte que he dejado de existir siendo. Te has convertido en un yo” (58). Ese “convertirse en un yo” es lo que Lori le dirá y le manifestará a Ulises hacia el final de la novela cuando ella misma es consciente de que lo que ella es, como lo que ella “escribe”, como lo que es la voz de la mujer en ambas novelas “no tiene principio, es una continuación. De las palabras de este canto, canto que es el mío y el tuyo, se eleva un halo que trasciende las frases” (*Agua viva*,52).

Con respecto a esto en el mismo ensayo de Derrida se habla más adelante de que se vuelve a la esencialidad a través del hecho de que, en las palabras de Artaud, el pensar no puede dejar de ser trastornador, “<<que lo que hay que pensar es, en el pensamiento, lo que se aparta de este y que se agota inagotablemente en este; que sufrir y pensar están ligados secretamente>>” (236-237). Así pues se habla del *impoder* como “la inspiración misma: fuerza de un vacío, torbellino del aliento de alguien que sopla y aspira hacia sí, y que sustrae aquello mismo que deja llegar a mí y que yo creo poder decir en *mi nombre*” (242). En ese sentido, dice Derrida que el hombre se relaciona consigo mismo en el éter de una palabra que siempre le es soplada y que lo sustrae de aquello mismo con lo que lo pone en relación (242), de la misma manera como sucede con Lori, la protagonista del libro de Lispector.

El cuerpo de Lori sería entonces el lenguaje de Lori y su manera de reinscribirse en el mundo de, como dice Hélène Cixous, “dejar oír su propio cuerpo” (62). El cuerpo de Lori se hace visible cuando ella se mira frente a un espejo y se da

cuenta de que “sólo era guapa por el hecho de ser mujer: su cuerpo era delgado y fuerte, uno de los motivos, imaginarios, que hacía que Ulises la quisiera; (...) la forma [del vestido] la daría su propio cuerpo. (...)” (16). La forma del vestido como un lugar que aun no ha sido ocupado sólo puede llegar a significar algo cuando hay una materialidad que incorpora la forma, es decir, cuando Lori se incorpora en el vestido, en la forma, en el lenguaje. Eso quiere decir que Lori, al ser consciente de que la forma la daría su propio cuerpo, comienza en ella un proceso de reapropiación de su cuerpo. La forma es lo que le daría una entidad al cuerpo de Lori, la palabra que se manifiesta a través del cuerpo. Luego, sigue la narración:

Lori se perfumaba y ésa era una de sus imitaciones del mundo, ella que tanto buscaba aprender de la vida—con el perfume, de algún modo, intensificaba cualquier cosa que ella fuese y por eso no podía usar perfumes que la contradecían: perfumarse era una sabiduría instintiva (...) y, como todo arte, exigía que ella tuviera un mínimo de conocimiento de sí misma (p.16)

Hacia el final de la obra de Lispector, Lori experimenta una revelación en la que a través de un olor, de lo conocido, vuelve la pregunta sobre la identidad. En este sentido, dice la narradora: “A través de la embriaguez del jazmín, por un instante le vino una revelación, bajo la forma de un sentimiento—y en el instante siguiente había olvidado que lo que había conocido era a través de la revelación—. Era como si el pacto con Dios fuera éste: ver y olvidar, para no ser fulminada por el intolerable saber (128) (...) ¿Quién soy yo? Se preguntó con gran temor. Y el olor del jazmín respondió: soy mi perfume” (130). En esa conciencia de ser es donde Lori puede completarse porque puede darle una palabra a aquello a lo que ella es, a aquello a lo que ella representa frente al mundo. En esa conciencia ella vuelve a conocerse, o mejor, a reconocerse a sí misma como parte del mundo. Un ejemplo de esto es lo que

dice la voz de *Agua viva*: “Pero voy a hablar ahora del soplo de vida. Cuando uno ya no respira se le hace la respiración boca a boca; se pega la boca a la boca del otro y se respira. Y el otro empieza a respirar otra vez” (68). En ese intercambio de respiración es donde está el soplo de vida, es desde donde Lori puede reafirmar que ella es su perfume y esto es así porque, como dice la misma voz, “Antes de organizarme tengo que desorganizarme del todo. Para experimentar el primer y pasajero estado primario de libertad” (72).

Lori, al verse al espejo se reconoce a sí misma, y la acción de perfumarse crea en ella un espejo del mundo. Ella busca, de alguna manera, ser parte de eso que imita, y perfumarse, como una manera de dividirse y extenderse por el mundo, querría decir que ella comienza a ver su cuerpo como algo que se tiene que completar. Ese previo conocimiento de sí misma, sin embargo, corresponde a una conciencia de existencia a un “desorganizamiento de todo lo que ella es”. De esta manera verse en el espejo es reflejar la figura interior en la figura exterior, y tener alguna conciencia de ello: (...) Encontrar en la figura exterior los ecos de la figura interna: “ah, entonces es verdad que yo no imaginé: existo” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 18-19). Existir, para Lori, sería entonces la unión entre lo exterior y lo interior de su propio cuerpo luego de verse como algo dividido, es decir, después de que haya habido una “deconstrucción del sentido y de la identidad, pero, sobre todo, la deconstrucción del sujeto” como dice Renate Kroll en su artículo “Recuperación del yo por pérdida del sentido: sobre el principio estético en Clarice Lispector” (15).

Las partes del cuerpo de Lori se ubican en cada una de las partes de su dolor, de tal manera que al decir corazón se pueda decir angustia, que al decir “<<yo te

amo>>” se pueda sentir una astilla clavada en la parte más aguda del pie. Las partes del cuerpo de Lori, por ser cada una un dolor, se ubican en una palabra que le da el nombre a ese dolor. Más adelante en la narración Lori llega a un tipo de alegría en la que queda un poco desorientada porque es “como si le hubiera sido sacado el corazón, y en lugar de él estuviera ahora la súbita ausencia, una ausencia casi palpable, de lo que era antes un órgano bañado por la oscuridad del dolor” (130). En ese punto Lori ya era “un cuerpo habitado, mirando la lluvia espesa caer” (131). Ese cuerpo entonces sólo se habita después de haber vivido una ausencia de ese órgano, y cuando ese órgano *vuelve*, de alguna manera, al cuerpo esa ausencia puede tocarse. Con respecto a esto dice Derrida, en el ensayo ya mencionado, que “el origen y la urgencia de la palabra, lo que la empujaba a expresarse se confundía con la propia ausencia de la palabra en él, con el <<no tener nada que decir>> en su propio nombre” (243). Pero ese dolor, que se ubica en esa palabra, sólo se puede decir después de que, por un instante, al verse de cuerpo entero en el espejo, se piensa que:

(...) la protección también sería no ser más sólo cuerpo: ser tan sólo un cuerpo le daba, como ahora, la impresión de que había sido cortada de sí misma. Tener un cuerpo único circundado por el aislamiento hacía tan delimitado a ese cuerpo, sintió, que entonces se amedrentaba de ser una sola, ávidamente se miró de cerca al espejo y se dijo deslumbrada: qué misteriosa soy, soy tan delicada y fuerte (...) (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 18).

¿Qué sería esa protección?: “¿Protección sería presencia? Si fuese protegida por Ulises todavía más de lo que era, ambicionaría pronto lo máximo: ser protegida hasta el punto de no temer ser libre: pues de sus huidas de libertad tendría siempre de dónde volver” (p.18). ¿Protección sería el cuerpo de Lori ocupado por otro cuerpo que no es el suyo pero bajo el cual busca un resguardo? ¿Sería el cuerpo de Lori sobre su propio cuerpo lo que ella diría como libertad? ¿O será la propia escritura de

su cuerpo en la proyección de otro a través del cual se busca ver una imagen completa del cuerpo? La angustia de Lori se manifiesta como una angustia corporal que, sabiéndose ausente de sí, aislada de sí, cortada de sí misma, busca sobrepasar un límite que esté por fuera de su cuerpo.

Frente al espejo la mujer se deslumbra. Y lo hace porque, en el reflejo, deja de ser sólo cuerpo. La mujer se deja ver en otro cuerpo, en uno que hace parte de ella, que es el suyo, pero que se forma en cierta distancia de modo que ella pueda decir “soy tan delicada y fuerte”. La distancia es el espacio que se abre ante Lori, ante la mujer, para que sucedan cosas. La distancia en un mismo lugar—el cuerpo de Lori—se determina con dos puntos en el espacio, como una posibilidad de la que habla la voz de *Agua viva*: “Tú eres una forma de ser yo y yo una forma de serte, éstos son los límites de mi posibilidad” (71). Por un lado está Lori parada frente al espacio, por otro lado está Ulises también frente al espacio. El espacio intermedio—la distancia—entre esos dos cuerpos corresponde al límite que se atraviesa cuando el placer y el saber se convierten en lo mismo. Cuando el placer y el saber se unen y se transforman en un solo concepto se vive un estado de gracia en el que hay una lucidez que “Lori llamaba leve porque en el estado de gracia todo era tan, tan leve. Era una lucidez de quien no adivinaba más: sin esfuerzo, sabe. Tan sólo esto: sabe” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 122). Y cuando sólo se *sabe* entonces el cuerpo “se transformaba en un don. Y ella sentía que era un don porque estaba probando, de una fuente directa, la dádiva indudable de existir materialmente” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 122). El cuerpo, cuando se *sabe* como material, cuando ha alcanzado esa lucidez ha alcanzado también el *placer*. Esto quiere decir que el placer y el saber son ahora uno solo de la misma manera en la que Lori y Ulises son uno solo y ella le dice: “—Un día seré el

mundo con su impersonalidad soberbia contra mi extrema individualidad de persona, pero seremos uno solo” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 67). De esta manera tanto la distancia entre los dos cuerpos como el todo de los cuerpos está dentro del cuerpo de Lori, pues es desde ella donde Ulises se desdobra y también se resignifica, es desde su interior que ella crea esa distancia como algo fragmentario entre los dos cuerpos y como algo necesario para que Ulises le pueda decir: “Finalmente aprendiste a vivir” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 110). Es desde el cuerpo de Lori donde todo sucede, pues es ella quien también escribe a Ulises, es ella quien escribe su propia voz, es desde ella que se puede percibir un acercamiento y un alejamiento del cuerpo, es ella quién dice: ¿Tengo un argumento de vida?, soy inesperadamente fragmentaria. Soy poco a poco. Mi historia es vivir” (*Agua viva*, 77). Este cuerpo, el de la mujer, se mantiene intacto mientras que su voz, tímida y silenciosa, se convierte en una sonora, bien formada, mundana, como diría Barthes al definir el cuerpo:

Cuerpo: Su cuerpo estaba dividido: por una parte, su cuerpo propio—su piel, sus ojos—, tierno, cálido y, por la otra, su voz, breve, contenida, sujeta a accesos de distanciamiento, su voz, que no daba lo que daba su cuerpo. O incluso: por un lado su cuerpo mullido, tibio, justamente suave, afelpado, jugando con la timidez, y, por el otro, su voz—la voz, siempre la voz—, sonora, bien formada, mundana, etc. (*Fragmentos de un discurso amoroso*, 90).

En esa distancia, como dice Lou Andrea Salomé en su libro *El narcisismo como doble dirección*, “se impone algo que permanece opuesto a la persona individual como tal, algo que la disuelve, que la hace retornar a ese ámbito en el que ella, antes de adquirir conciencia, equivalía a todo, así como todo era universal para ella” (128).

En el espejo Lori sabe que ya no es una sola, que en ella existe la posibilidad de crear a otro, de pensarse y hacerse a otro a través del cual ocurrirá que ella pueda ser libre y tener siempre de/a dónde volver. Lori sabe que:

pasaría de sí a los otros, su camino estaba en los otros. Cuando pudiese sentir plenamente al otro estaría a salvo y pensaría: he aquí mi puerto de llegada. Pero antes necesitaba tocarse a sí misma, antes necesitaba tocar en el mundo” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 53).

El lugar desde donde ella vuelve sería el mismo desde donde ella deja de ser, pero siempre en un desdoblamiento de lo que *dejar de ser* y *ser* era para la mujer en su creación del mundo. Ulises sería, en la creación de Lori, como el lector de su cuerpo. Sería ese paralelo, ese espejo, que la observa *ser en el mundo*, al tiempo que él, a través de ella, también *es* en el mundo. Sin embargo, para que estos dos cuerpos, femenino y masculino, existan en el mundo tienen que saberse a sí mismos como verdaderos y ya no como cuerpos imaginados, como se reitera, nuevamente, en la siguiente cita: “ah, entonces es verdad que yo no imaginé: existo” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 18-19).

Esta creación y existencia del cuerpo sería lo que Cixous, en su ensayo *La risa de la medusa*, llamaría como “escritura femenina”, aquella que “no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral— <<conquista>>—que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión” (55). Esa inmersión sería el cuerpo de la mujer que se deja ver frente al mundo, frente a Ulises. En el caso de Lori esa inmersión sería la posición del cuerpo tanto femenino como masculino en el cuerpo de la mujer que contiene al otro cuerpo. Eso quiere decir que el cuerpo de Ulises, como un desdoblamiento femenino, sería como el salir de sí de la mujer, sería a lo que Lori se unirá después cuando ambos cuerpos—el de Lori y el de Ulises—se hayan reconstruido. Esto se da como un equilibrio en el que cada cuerpo se mantiene

sin caerse, en el que el sostenimiento mayor se da en el cuerpo de la mujer que atraviesa un *aprendizaje*, un proceso. Así se dice en la narración:

Le pareció entonces, meditativa, que no había hombre ni mujer que por casualidad no se hubiese mirado al espejo y no se sorprendiera consigo mismo. Durante una fracción de segundo la persona se veía como un objeto para ser mirado, lo que podrían llamar narcisismo pero que, ya influida por Ulises, ella llamaría: gusto de ser (p.18).

En la deconstrucción del sujeto, de la que se habló anteriormente, el cuerpo de Lori atraviesa un “dejar de ser” frente al espejo que se puede relacionar con Lacan y su artículo “El estadio del espejo”. Lori, en su proceso de reconstrucción, en la teoría que describe Lacan—ve su imagen—su cuerpo—por primera vez en el espejo que se va convirtiendo en el cuerpo de Ulises—y se siente encantado por ella y se relaciona con ella por medio de gestos—la escritura—y la relación con el mundo, con el medio—su cuerpo—(p.86). Lori se reconoce en el espejo antes de alcanzar sus movimientos corporales, antes de alcanzar su escritura e, incluso, después de haberlo hecho, porque después de que eso sucede ella puede darse al placer, puede unir su cuerpo con el cuerpo de Ulises y puede entonces llegar a completar su propia imagen y puede decir que “cuando fuera a ver a Ulises se pondría ese vestido” (*Aprendizaje o Libro de los placeres*, 127). En el antes y el después de la escritura del *Libro de los placeres* y de *Agua viva* está el cuerpo y el cuerpo convertido en algo más: en la escritura. La identificación en el espejo, en el verse estéticamente en otro, es así el primer acto de inteligencia del hombre, de la mujer, pues sólo ahí se crea un desarrollo de una subjetividad y una creencia en un orden imaginario en tanto que se pasa de la neurosis a la locura del sujeto enamorado de sí mismo. Esta subjetividad, sin embargo, sólo puede darse en el proceso de identificación que implica el reflejo en el espejo (p.86).

Lori desconoce su sí mismo, ve la imagen como otro—un cuerpo vacío, se percibe fragmentada, dividida, ausente de sí, y la recreación del yo comienza a darse por este desconocimiento. Lori se pierde en su identidad y en las ideas sobre sí misma. Pero cuando la mujer reconoce que la imagen es ella misma, cuando Lori se da cuenta de que al perfumarse está imitando al mundo entonces se da el conocimiento del sí mismo(p.87). Eso se da cuando Lori se queda de pie en la terraza, un poco sofocada por el perfume intenso, y a través de la embriaguez del jazmín le vino una revelación en forma de sentimiento (*Aprendizaje o Libro de los placeres*, 128). Esa revelación sería el reconocimiento de su perfume con el perfume del mundo, pues ahora sabe que ella es parte del mundo y su alma era el alma general del mundo. La imagen completa—Lori y Ulises como un solo cuerpo—, y ya no fragmentada, a la que llega a verse el hombre y la mujer, se le da el nombre de una exterioridad completa (p.87), de un fuera de sí completo en una dimensión virtual e infinita, que sería el *llegar a ser* de los cuerpos. En la misma exterioridad en la que se desarrolla el conocimiento de la mujer frente a sí misma y frente a su imagen, está la autonomía del yo por medio de la ilusión: el yo es una construcción que se forma por identificación con la imagen especular, y esa imagen no es más que el lugar donde el sujeto se aliena de sí mismo transformándose (p.90)—se revela el alma del personaje, de Lori, a través de otro, de Ulises.

En esta transformación, según Ulises, hay “un gusto de ser” porque, como dice Lou Andreas-Salomé, “Esta doble acción del narcisismo parece corresponder a la función simultáneamente unificadora y alienante” (128). En este sentido, la persona, la mujer, crea un sustituto provisional de “la trascendencia universal perdida” (131): un sujeto que sea su complemento en el proceso de unificación con el universo que la

mujer de este libro de Lispector busca recuperar. La mujer busca recuperar su cuerpo por medio de la creación de otro a quien quiere unirse, a quien ama: “(...) Y hasta el hecho de que fueran ahora más espaciados sus <<sufrimientos>>, cosa que le debía a Ulises—¿<<sufrimientos>>? ¿ser era un dolor? ¿Y sólo cuando ser ya no fuese un dolor Ulises la consideraría preparada para dormir con él?” (19). Ulises se convierte para Lori en un *doble* complemento de todas sus situaciones vitales, en ese medio a través del cual ella retorna a sí misma. Por ese doble se entiende la destrucción de la identidad *desde* la identidad y el regreso a ella misma, como se dijo anteriormente y del lenguaje desde las bases del mismo, y, en últimas, la reconstrucción tanto de la identidad como del lenguaje, pues el cuerpo se renueva y se recupera en un todo significativo.

De esta manera Salomé, a diferencia de Lacan, propone otra construcción del concepto narcisista frente al espejo en la que se destaca el duelo y la pérdida de lo que quedó en un *atrás* (133). En esta concepción es donde mejor se ubica Lori, el sujeto femenino de esta novela de Lispector. Así la visión de Lori frente al espejo, como un primer momento de reconocimiento del cuerpo, se da a partir de un alejamiento de la fe, de un recogimiento en un algo más grande que uno, en una especie de Dios, que es capaz de envolver al ser humano—a la mujer—como una última piel ovular-espiritual, cuya desgana solo completa el nacimiento del yo en la extrañeza del mundo. Esta visión especular, como dice Salomé, hace referencia en Lori a una percepción repentina y nueva de esta imagen que implicaba una exclusión de todo lo demás. Eso quiere decir que el cuerpo, por ser algo destacado y limitado, que se apodera del espíritu, del pronombre personal *mí*, como una ausencia de patria, de

albergue, como si todo y cada cosa del mundo hubiera contenido a Lori, como sucedió con Salomé, ofreciéndole a ella un espacio³. En ese espacio se ubica Ulises como complemento de Lori frente al temor del yo ante sí mismo por saberse ligado a su limitación.

Ese espacio sería entonces la posibilidad del cuerpo en la que se deconstruye, como caer en el abismo, y en la que se reconstruye cuando se llega a algo más allá del cuerpo. Con respecto a esto dice Derrida en palabras de Artaud que también se produce “en mi Cuerpo, en mi Vida, expresiones cuyo sentido hay que entenderlo más allá de las determinaciones metafísicas y de las <<limitaciones del ser>>” (243). La pérdida, en ese sentido, es la determinación metafísica en la que Lispector desliza su obra si quiere hacerla entender en un mundo y en una literatura rígidas sin saberlo por esa metafísica. Así, Derrida cita las palabras de Artaud en las que se dice que no se trata de esa mayor o menor existencia que resulta de lo que se ha llamado “inspiración” anteriormente, sino que se trata de “una ausencia total, de una verdadera pérdida” (243).

La fe, en el caso de Lori, tendría que ser una fe invertida hacia sí misma que la hace caer en el abismo y Ulises sería como portador de esa fe que al tiempo que se le opone también la impone sobre ella. Ulises sería el complemento de ese cuerpo que se cae:

¿fe en qué? En la propia fe, pues la fe puede ser un gran susto, puede significar caer en el abismo. Lori tenía miedo de caer en el abismo y se aferraba a una de las manos de Ulises mientras la otra mano de Ulises la empujaba hacia el abismo—pronto tendría que soltar la mano menos fuerte

³ En el libro *El narcisismo como doble dirección* de Lou Andreas-Salomé hay un apartado en el que se cuenta una experiencia personal de Lou cuando tenía aproximadamente siete años. En este suceso, en el que ella dice que “estuvo acompañado de circunstancias excepcionales”, no se explican detalles pero se dice que esas circunstancias dieron raíz a un primer alejamiento de la confiada y piadosa fe infantil de Lou. En ese alejamiento se basa esta teoría especular de la construcción del yo (132-133).

que la empujaba, y caer, la vida no es cosa para jugar porque en pleno día se muere (31).

En esta cita del libro de Lispector se puede decir que esa muerte en vida, en pleno día, es lo que Georges Bataille define como erotismo en su libro *Eroticism: Death and Sensuality*: hacer un pacto con la vida incluso en la muerte. De esta manera lo que Bataille introduce está ligado íntimamente con la vida: se refiere a la actividad sexual que se considera ahora en la luz de la reproducción. La reproducción de los cuerpos es lo que dice Bataille que implica la existencia de unos seres discontinuados (12). En ese sentido, la muerte sería la continuidad del ser porque, así como la reproducción lleva a la discontinuidad de los seres, trae en sí misma su continuidad. La muerte se relaciona con la continuidad y ambos—muerte y continuidad—son la fascinación en el erotismo (13). Así, de la misma manera que Lori, somos seres humanos discontinuados que, según Bataille, fallecemos en el aislamiento en medio de una aventura incomprensible, pero que deseamos por nuestra continuidad perdida. Y en concordancia con ese deseo tormentoso de que esta cosa evanescente perdure se ubica nuestra obsesión con una continuidad primaria que nos une con todo lo que es (15).

De este modo, cuando los cuerpos llegan a unirse y a cumplir ese placer, todavía hay una angustia de por medio que es la misma que describe Bataille y que dice la narradora de *Aprendizaje o El libro de los placeres* de Lispector: “Y el placer de Lori era el de abrir finalmente las manos y dejar escurrir sin avaricia el vacío-pleno que antes estaba encarnizadamente aprisionándola” (132). Luego sigue el relato, “En seguida él apagó el cigarrillo. Estaba oscuro, como ella había querido, y ellos callados. Nunca me conocí como ahora, sentía Lori”. Pues ahora se reconoce el

asombro, el extrañamiento, que antes había sido desbordado. Se reconoce el cuerpo en el placer en el que se unen los cuerpos y Lori siente que:

Ahora, en el silencio en que ambos estaban, ella abrió sus piernas, relajó su alma y el cuerpo, y no supo cuánto tiempo había pasado pues se había entregado a un ciego y profundo devaneo que el reloj de la Gloria no interrumpía (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 136).

En esa apertura, en el proceso de llegar a aquello deseado, que es el cuerpo y que es el saber, se llega entonces a la escritura. Se vive en paralelo con la escritura de modo que cuando se llega a saber algo hay, una y otra vez, una recuperación del cuerpo.

Ulises es entonces una especie de reflejo para Lori. Pero un reflejo que, como diría Derrida sobre las palabras de Artaud, la dobla, la repite, siempre llegando antes que ella a donde se ha elegido ir, como ese cuerpo que la persigue (iba tras ella) y no que la seguía (la precedía) (248), como ese otro que, sin ser superior, se adelanta en la narración del *Libro de los placeres* como una muestra, una prueba, que aparece en ella, en un juego de ausencia y presencia, como el silencio cuando el “corazón se agita al reconocerlo [el silencio]: pues es el interior de cada uno” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 36). Ulises se revela como esa otra parte, de Lori y del mundo, que también estaba atravesando un proceso en paralelo con Lori de modo que ambos tenían que estar “preparados” para unirse: “Estás preparada, Lori. Ahora quiero lo que eres, y tú quieres lo que yo soy” (126). En esa revelación podría estar la devolución del cuerpo de Lori y finalmente la unión de ambos cuerpos como también una llegada al placer, a la escritura. En esa devolución ese otro que en principio la desdoblaba ahora se reincorpora en ella, es ahora parte de ella después de que ya ha ocurrido una reconstrucción del cuerpo. En ese momento se puede ver que Ulises no sólo perseguía a Lori sino que también la seguía, la precedía en un tiempo anterior y

complementario como un reflejo que le permitía doblarse y desdoblarse al tiempo que ella también hacía eso por él.

Ulises sería esa consciencia de Lori de la palabra, del lenguaje. Es esa conciencia que, como diría Derrida, es también una inconsciencia: “La consciencia de la palabra, es decir, la consciencia sin más, es lo no-sabido que se habla en el momento y en el lugar en el que profiero la palabra” (242), en el momento y en el lugar en el que sucede la escritura de *Agua viva* en el que “esta consciencia es, pues, también una inconsciencia” (242). Ulises habita en Lori como esa conciencia de que se está llenando un espacio, de que se habita un cuerpo, de que se es mujer, de que se es una persona, de que “Lori era un cuerpo habitado mirando la lluvia espesa caer” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 131). Pero también es esa inconsciencia que se inscribe en lo que Derrida llama como “inspiración”. Así a la inspiración como pérdida y desposesión se le opone una “buena inspiración” que es “el soplo de vida que no deja de dictar nada porque no lee y porque precede a todo texto. (...) Inspiración que me restablecería en una verdadera comunicación conmigo mismo y que me devolvería a palabra” (245). En esa comunicación consigo misma se encuentran la voz de *Agua viva* y el pensamiento de Lori en la siguiente cita:

Es tan curioso y difícil sustituir ahora el pincel por esa cosa extrañamente familiar pero siempre remota, la palabra. La belleza extrema e íntima está en ella. Pero es inalcanzable, y cuando está al alcance es un ilusión porque de nuevo sigue siendo inalcanzable. Emanada de mi pintura y de estas mis palabras atropelladas en un silencio que es también como el sustrato de los ojos (*Agua viva*, 77).

La muerte, en ese sentido, como oposición a la vida, es lo que dice Derrida como una forma articulada de la relación con el otro, “Yo no muero sino del otro: por él, para él, en él. Mi muerte es *representada*. (...) <<Y en el momento extremo de la muerte hay

siempre algún otro para despojarnos de nuestra propia vida>>” (248). Ulises es ese otro al que Derrida, en su estudio sobre Artaud, compara, o dice que es, una especie de Dios. Y si Ulises es ese Dios entonces Lori se transforma en “Pietá, la madre de los hombres” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 133), como Ulises dice. En Ulises Lori tiene que morir aun estando en vida. En él ella vive y muere una y otra vez de la misma manera como él muere en ella pues ahora los dos cuerpos han llegado a un equilibrio. En este equilibrio puede suceder que los cuerpos comiencen a encontrarse pues “una vez juntos los dos arrodillados, él, finalmente, la besó. (...) hasta que ambos pudieron despegarse uno del otro, y quedaron mirándose sin pudor uno en los ojos del otro” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 133-134). Esa mirada, el encuentro de los cuerpos, sería el instante como ese tercer momento en el que ambos viven y mueren en la unión de sus cuerpos. El instante como el momento en el que el cuerpo es, aparentemente, solo cuerpo y que la mano que escribe es, aparentemente, solo la mano que escribe. Lo que en realidad sucede con ese cuerpo, con cada parte del cuerpo, es que llega a saberse habitado, ocupado, en esa unión para que se pueda decir que ellos son ahora la lluvia, ellos son ahora la escritura, ellos son la ausencia y la presencia de la palabra, al mismo tiempo, como sostenidos en un salvavidas el uno con el otro. En ese sostenimiento “No habría pues más avaricia con ese vacío-pleno que era su alma [la de Lori], para gastarlo en nombre de un hombre y de una mujer” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 133).

Luego, en esa ida del cuerpo a convertirse en una totalidad viene la vuelta, el regreso, el cuerpo que, después de haber sido ocupado, es expulsado, es decir, regresa a la vida ya ocupado: llega a la escritura pues ahora significa otra cosa. El cuerpo es expulsado en el sentido de que, al ser ocupado, se expande hasta explayarse en un

todo que significa, y que vuelve a significar una y otra vez porque en esa extensión está, como dice Lori, “el placer todavía peligroso del ser” (133). El peligro del que habla Lori es ese al que se llega cuando ella ya se sabe dueña de su cuerpo, cuando tiene la voluntad y la decisión sobre su cuerpo, cuando decide que quiere desnudarse y que puede hacerlo, cuando su cuerpo es lenguaje, cuando tiene la libertad de escoger darse deliberadamente en el otro, de la misma manera como se da en la escritura. Pues ahora el peligro de vivir y de vivir sin dolor es decisión de ella, el placer es de ella, el saber es de ella ya que en esa ida y vuelta—muerte y vida—, cuerpo y escritura, se da una devolución en la que el cuerpo se convierte en escritura. En esa ida y vuelta, como en la mirada, está el instante porque ahí es donde se corre el peligro de respirar, de estar en silencio, de abrir el espacio en blanco, de lo inminente, de la rapidez, del movimiento, tal y como lo describe la voz de *Agua viva*, como lo describe Lispector y como lo describen todas las mujeres:

Te lo voy a explicar: en la pintura como en la escritura intento ver exactamente el momento en que veo, ya no a través de la memoria de haber visto en un momento pasado. El instante es éste. El instante es de una inminencia que me deja sin aliento. El instante es en sí mismo inminente. Al mismo tiempo que yo lo vivo, me lanzo a su paso hacia otro instante (80).

En el momento en el que la mujer regresa a su cuerpo, cuando Lori sabe que eso que toca es realmente su cuerpo y el cuerpo de Ulises entonces ese momento, ese *tocarse*, ese verse en la mirada del otro, es el instante fugaz en el que se escribe exactamente lo que se piensa, que se ve exactamente lo que está frente a los ojos “ya no a través de la memoria de haber visto” sino en el instante de haber visto, de haber tocado, de haber sentido, de haber escrito, de haber significado. En este sentido, según Cixous, *Agua viva* es un texto que se sigue a sí mismo, como Lori se sigue a sí misma e incorpora el discurso de *Agua viva* como suyo para hacer que su cuerpo se convierta

en lenguaje, para hacer que su cuerpo se deje ser y que no tema al dejarse ir en el lenguaje. *Agua viva* sucede porque está ahí, porque ahí es su lugar, porque además ocupa la voz de las mujeres. Este lugar en el que está *Agua viva* es lo que está delimitado por el alcance del cuerpo—de la voz, de la mano—: la unión de una mano con otra, los sentidos (*Reading with Clarice Lispector*, 23), lo que la voz alcanza y lo que el silencio también alcanza. Así *Agua viva* atraviesa algo concreto—una parte del cuerpo—que se convierte en la escritura de la mujer, en la voz y la palabra de la mujer en su unión con el hombre, o, mejor aun, “en su camino del agua de regreso a la playa en el que las olas la empujan suavemente ayudándola a salir”, en su caminar dentro de las aguas”(*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 73), como un caminar dentro del hombre. Ahí está ella en un lugar parada frente a sí misma. Ahí está ella “toda igual a sí misma” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 73).

En estas dos novelas de Lispector hay algo que se deshace en un movimiento de liberación. Hay una propulsión interminable que se efectúa en sí mismas, que insiste en sí mismas, y que al final se lleva a cabo. La voz de *Agua viva* y el cuerpo de Lori se encuentran para convertirse en escritura, porque hablar salva, y porque todo termina y comienza una y otra vez en la escritura y en la mujer que una y otra vez recupera su cuerpo.

El acto de vestirse, como el acto de lectura, lleva a la mujer a ocupar ese lugar que “ya está ahí” en el que sucede la escritura y que comienza en el perderse frente al espejo. Ese perderse, sin embargo, está en el atravesar el límite del agua que fluye, del agua que vive, de modo que el encontrar, el sentir que se ha encontrado algo, es, como dice Cixous, detenerse, es perder el movimiento de lo que vive: “Todo comienza por estar perdido. Esto tendrá su significado pleno frente al espejo. Ahí se

puede entender lo que significa *encontrar*, pero en la condición de en un principio estar perdido” (49). En el espejo el ser, la mujer, se encuentra a sí mismo como ser, se encuentra a sí misma como mujer, y en ese acto, en esa visión, hay un movimiento de liberación. Esto es así porque en ese movimiento entre la ausencia y la presencia, en el límite, en la plenitud, en el instante, en la llegada a la escritura se presentan las dos novelas como dos encuentros entre el mundo y el ser, entre el mundo en la mujer, en la mujer que se convierte en un mundo y que con eso tiene la voluntad sobre su propio cuerpo. Ambas novelas están más allá del límite porque ninguna acaba realmente, porque una puede ser la continuación de la otra y su voz, su cuerpo. Porque los cuerpos cuando se unen continúan y porque el lenguaje se lee de una forma cíclica, y en esa lectura la escritura, como todo, vuelve a suceder.

Las frases, al final, ahora existen por sí mismas, como la mujer existe por sí misma, después de haberse completado y regresado una y otra vez a su cuerpo, después de haberse visto como un cuerpo completo.

La mujer, vestida, se mira en el espejo, mira su cuerpo cubierto por una tela a la que ella misma le ha dado una forma. Esa forma, ese cuerpo, será su vida y su muerte, su escritura y su lenguaje. La mujer, al ocupar el vestido con su cuerpo, ya ha escrito y sabe que su escritura no se agota. En su cuerpo está su lenguaje y su escritura se renueva al tiempo que su cuerpo vuelve a nacer una y otra vez en el lenguaje. Con el perfume y con el vestido la mujer ya es parte del mundo. La mujer es el mundo porque ahí está ella y ahí está el mar:

Ahí estaba el mar, la más ininteligible de las existencias no humanas. Y allí estaba la mujer, de pie, el más ininteligible de los seres vivos. El día que el ser humano se hizo una pregunta sobre sí mismo, entonces se convirtió en el más ininteligible de los seres por donde circulaba la sangre. Ella y el mar.

Sólo podía haber un encuentro de sus misterios si uno se entregara al otro: la entrega de dos mundos desconocidos hecha con la confianza con la que se entregarían dos comprensiones (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 71).

La mujer, con el mar, está ahora toda completa, toda igual a sí misma, toda vestida, toda perfumada. La mujer camina y se hunde en el mar de la misma manera en la que entra en el hombre, pues ahora es “La amante que no teme pues sabe que lo tendrá todo nuevamente” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 73). La mujer es el mundo al tiempo que el hombre también es el mundo.

Al final ya no hay nombres porque ahora todo es escritura. La identidad de Lori es ahora un “<<Yo>>. Y digo: yo está enamorada de tu yo. Entonces nosotros es” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 136). Al final ya no se habla de un identidad individual sino de *otra* identidad en la que los nombres de los personajes se igualan y se ven a sí mismos como el hombre y como la mujer y ya no como Lori y Ulises, pues “There is a project for the sun. /The sun Must bear no name, gold flourisher, but be/In the difficulty of what it is to be” (Stevens, *Notes Toward a Supreme Fiction*, versos 19-21). La sublime belleza radica entonces, como dice Lou Andreas Salomé, en que la mujer “no se mantiene tan rígidamente como el hombre sino que a la par sabe doblarse sobre sus rodillas” (*El erotismo*, 43), pero la mujer no se dobla sobre sus rodillas hacia el hombre, sino para él y para sí misma de modo que “la íntima experiencia del alma femenina sea a la vez para él un mudo augurio y prenda de una cierta armonía última de todo ser” (43). Lo que le ocurre al hombre y a la mujer cuando hacen funcionar sus cuerpos en el lenguaje, en la escritura, en la fusión consigo mismos, es un adentrarse pleno en un descanso y un respiro que resulta en un “soplo de vida” como esa posibilidad de respiración compartida al tiempo que todo se

transforma en lo que permanece y continúa: en la escritura de *Agua viva* y *Aprendizaje o El libro de los placeres*.

En ese final, hay un hombre que, mientras respira, mientras descansa, “[piensa]—interrumpió el hombre y su voz era lenta y sofocada porque estaba sufriendo de vida y de amor—, pienso lo siguiente:” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 142). Lo siguiente es “esto que te escribo, esto que no va a parar, que continúa” (*Agua viva*, 100). Lo siguiente es esto que vuelve a comenzar. Está el hombre y está la mujer, están allí donde para ambos está lo divino. Están allí compartiendo la mutua soledad, pues “Es la última cosa que se puede dar de sí mismo” (*Aprendizaje o El libro de los placeres*, 142). Están allí compartiéndose de una manera tan abismal de modo que en el *otro* se comprende al *sí* mismo de la misma manera en la que se entregan los cuerpos y se convierten en llegada de la escritura. Lo siguiente es el hombre y la mujer que se sostienen en una magnitud fija, o imaginada, a la que se aproximan cada vez más los cuerpos en una secuencia, en una continuidad, en la escritura. En la unión de los cuerpos, ahora ligeros y tenues, sucede que mientras respiran, mientras se ven en la mirada del otro, se lee y luego se escribe sobre cómo ambos se convierten en infinito. Sobre cómo ambos han llegado a algo más allá de los límites del cuerpo: a la suma desnudez y libertad de espíritu, es decir, a la escritura y al mar, a la plenitud de poder flotar, al eterno encuentro y renacimiento de la no-muerte con el *otro*.

Bibliografía primaria:

- Lispector, Clarice. *Agua viva*. Trad: Elena Losada. Madrid: Ediciones Siruela, 3ª edición, 2012.
–*Aprendizaje o El libro de los placeres*. Trad: Cristina Saénz de Tejada y Juan García Gayo. Madrid: Ediciones Siruela, 9ª edición: marzo de 2012.

Bibliografía secundaria:

- Andreas Salomé, Lou. *El narcisismo como doble dirección*. Barcelona: Tusquets Editores, 1982.
–*El erotismo*. Barcelona: El Barquero, 3ª edición, 2003.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Lucio Molina y Vedia. 2ª edición. Siglo XXI, 2011.
- Bataille, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights, 1986.
- Brooks, Peter. *Body Work. Objects of desire in Modern Narrative*. EE.UU: Harvard University Press, 1993.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995. 201 p.
–“Agua viva”. *Reading With Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1983-1984.
- Derrida, Jacques. “La palabra soplada”. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989: pp. 233-270.
- Heidegger, Martin. *El concepto del tiempo*. Madrid: Trotta, 1999.
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México: Siglo XXI Editores, 1987.
- Kroll, Renate. “Recuperación del yo por pérdida del sentido: sobre el principio estético en Clarice Lispector”. *Revista de letras*. N° 2, Vol. 44, Literatura de autoría femenina, (jul-dic) 2004: pp. 13-29.
- Stevens, Wallace. *Notes Towards a Supreme Fiction*. EE.UU: The Cummington Press, 1943.
- Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. *Escritos I*. México: Siglo XXI editores, s.a. de c.v, 2007.

