Un modernismo menor: antropofagia y ecofeminismo en Clarice Lispector

LUZ HORNE[1]

Modernismo monumental - Modernismo menor

El Brasil de la segunda posguerra fue un enclave privilegiado del proyecto cultural de la modernidad, un laboratorio de experimentación sobre lo moderno que tuvo su punto cúlmine en la construcción de Brasilia. Debido a la coyuntura mundial y al auge desarrollista, la comprensión de la historia cultural y artística brasileña como una marcha racional, autónoma y evolutiva se impuso de modo hegemónico. Pero modernismos brasileños hubo muchos. Éste –triunfal, basado en una historia sin pasado y en una geografía blanca, virgen y desértica en la que se podría construir una nueva civilización a partir de cero, hecha de puro futuro– sin dudas encubrió a los otros. Fue un modernismo que –debido a este mismo vacío que supuestamente lo precedía– se concibió, según la famosa sentencia de

[1] Profesora Asociada de Literatura en la Universidad de San Andrés, Buenos Aires. Ha publicado *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la literatura latinoamericana contemporánea*, (Rosario: Beatriz Viterbo, 2012) y *Futuros Menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil* (Santiago de Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2021). Su investigación se ubica en la intersección entre filosofía, literatura y artes visuales.

Mario Pedrosa, como una condena inevitable y necesaria; como un destino.

Ese modernismo monumental, esteticista y nacionalista negó la existencia de cuerpos y culturas otras basándose en una idea romántica de la naturaleza, entendida como una esfera pasiva y autónoma y como un recurso para la intencionalidad moral del hombre, que se define como el que puede y debe domesticarla y dominarla. Por supuesto, en la afirmación precedente la marca de género es intencional, puesto que el cuerpo femenino queda del lado de lo natural. Se trata, por lo tanto, de un modernismo también colonial, extractivista y patriarcal, que puede pensarse como uno de los proyectos más representativos de lo que Susan Buck Morss (2000) identifica como el sueño utópico del siglo veinte, es decir, el sueño de que la modernidad industrial traería aparejado efectivamente la felicidad de las masas pero que se ha vuelto –a pesar de sus innegables logros– una pesadilla.

Hubo, sin embargo, otros modernismos que, lejos de ser monumentales, afirmaron el poder disruptivo de lo material, de lo femenino y de lo menor. Modernismos emparentados con la antropofagia oswaldiana cuando esta no es subsumida en una estructura dialéctica que la estabiliza en una concepción teleológica de la historia, o en una indiferenciación armónica y progresista: pura alegría sin resto o mera cordialidad.

La mujer más pequeña (menor) del mundo

Hay un hilo que recorre la obra entera de Clarice Lispector en el que se recupera la radicalidad de la antropofagia de los años veinte, pero ya no solo como fuerza anticolonialista y antinacionalista sino también como potencia feminista. Un feminismo modernista que no es monumental, pero no solo porque rescata el valor de lo pequeño, de lo olvidado o de los sin nombre –de las minorías–, sino porque en ese rescate no lo erige como nuevo principio fundante y promotor de políticas multiculturalistas igualmente identitarias que las anteriores. No se trata –ni en la literatura de Lispector, ni en la antropofagia bien entendida– de invertir el orden de las cosas, sino de revelar su revés; de mostrar la imposibilidad de encontrar paisajes completamente vacíos, materialidades completamente pasivas y tiempos que solo vayan hacia delante. Se trata de abrir la posibilidad de imaginar de otra manera y desdecir una epistemología dualista y evolutiva[2].

"A menor mulher do mundo" –publicado originalmente en la *Revista Senhor* (1959) y luego en *Laços de família* (1960)– tiene como protagonista a una madre, acaso la más monstruosa de todas las que recorren la obra

[2] El argumento que desarrollo en este artículo para el caso de la literatura de Clarice Lispector, entra en sintonía con el de mi reciente libro –*Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021–, en el que exploro diversas experiencias artísticas y culturales brasileñas desde la mitad del siglo pasado hasta la actualidad (literatura, cine, arquitectura, artes visuales, antropología y filosofía), a través de las cuales se busca dar visibilidad a una imaginación del futuro alternativa a la de la modernidad canónica y en las que se forjan nuevos modos de relación entre la naturaleza y la humanidad y nuevos modos de habitar el mundo.

de Lispector. A modo de parodia de un relato antropológico, cuenta la historia de un explorador que descubre –en el corazón de África– la tribu de los seres humanos más pequeños del mundo y, dentro de ella, a la mujer más pequeña de la tribu, la cual –a su

vez– está embarazada; es decir, que abriga en su interior el germen de ser humano más pequeño del mundo: "um filho mínimo"(Lispector 2009, 73). Como si fuera una caja china que encierra cada vez algo más inesperado dentro de sí misma –y como dice el narrador: "obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria"(68)– este cuento nos lleva al extremo y al exceso de una de las operaciones más características de la literatura de Clarice Lispector y en la que se recupera uno de los elementos más disruptivos del modernismo brasileño de los años veinte: alterar la escala natural para producir, también, un cambio en relación a la manera de percibirse a uno mismo y de percibir lo propio. Sin dejar de ser parecida y familiar –un ser humano como cualquiera de nosotros– la mujer más pequeña del mundo nos enfrenta a la alteridad más radical, a lo más raro y exquisito que pueda jamás existir:

Foi, pois, assim que o explorador descobriu, toda em pé e a seus pés, a coisa humana menor que existe. *Seu coração bateu porque esmeralda nenhuma é tão rara. Nem os ensinamentos dos sábios da Índia são tão raros. Nem o homem mais rico do mundo já pôs olhos sobre tanta estranha graça. Ali estava uma mulher que a gulodice do mais fino sonho jamais pudera imaginar (70, el subrayado es mío).*

Con un cambio de escala, la imagen de la madre se vuelve en sí misma monstruosa para salirse de los límites de la figura parental y provocar –estirando el concepto de familia propuesto por el título del volumen al que pertenece– una vacilación en los bordes mismos de lo humano. Con la madre de este cuento, las taxonomías explotan y la literatura de Lispector se desplaza de ese territorio en el que la intimidad parece remitir únicamente a la psicología de un sujeto individual y a la novela familiar –y desde el cual muchas veces se la lee–, para zambullirse en el corazón de lo político; o, más bien, para revelar la politicidad que alberga la vida misma y, por lo tanto, los lazos íntimos que nos unen a ella. Con la madre de este cuento, ya no solo se ponen en cuestión los lazos de familia –entendiendo el concepto de familia como núcleo de la sociedad burguesa–, sino que se resquebrajan los bordes de esa otra familia más amplia; los bordes de aquello que solemos llamar humanidad. Lo que se

desfamiliariza con la madre de este cuento es el lazo que nos une en tanto especie.

Todos somos el Abaporu

En 1928 Tarsila do Amaral le obsequió a Oswald de Andrade el cuadro que iba a pasar a ser el símbolo más característico del movimiento antropofágico: el *Abaporu* (que en tupí-guaraní significa "hombre que come"). Más allá del nombre, no hay nada en la representación del cuadro que aluda a la práctica de la antropofagia. Es un retrato de una figura humana con la escala alterada: el pie es más grande que la cabeza. Como ha mostrado Gonzalo Aguilar (2010), a través del cambio de escala y la inversión del tamaño natural de las partes del cuerpo (cabeza pequeña y pie gigante), Tarsila ataca el privilegio dado a la cabeza y al rostro por la tradición occidental como elemento de identificación y produce una deshumanización de la figura humana (Aguilar 37). Esta operación establece relaciones de apropiación y fusión entre paisaje y cuerpo que habilitan una suerte de "devoración" mutua: una "maquinaria que ya no es inanimada sino orgánica" (45) y que permite pensar en una operación antropofágica. Cuerpo y paisaje, o humanidad y naturaleza, pasan a verse como parte de un entramado inseparable. Pero en esa fusión también se realiza otra operación antropofágica: en el cambio de escala se le otorga una dimensión monstruosa no solo a lo humano en términos generales, sino también, en términos particulares, a lo indio. Allí resuenan los relatos de la colonización de América, los "hombres monstrudos" de la *Carta del Descubrimiento* de Cristóbal Colón y también una proliferación de relatos colonizantes, extractivistas y patriarcales que se sucedieron a lo largo de la historia en los que el otro es entendido como un casi-humano, como una cosa sin agencia, como un cuerpo sin deseo, como un objeto para ser mirado, toqueteado y violado, como un animal para ser domado y domesticado, o como un paisaje para ser explotado y conquistado. Se trata, incluso, de perspectivas que pueden emparentarse con las de ciertos antropólogos franceses que buscan tribus pigmeas en África.

El cuadro de Tarsila, lejos de exotizar lo indio y de repetir en su representación estos discursos, los deglute para escupirle al espectador una mirada sobre sí mismo desnaturalizada y deshumanizada. El cuadro parece afirmar que si lo indio es inhumano, que si lo indio es paisaje, sol o pie gigante, eso se proyecta directamente en el espectador: "si lo indio es monstruoso, vos también lo sos". Del mismo modo que en el manifiesto antropófago, aquí no se subsume "lo antropófago (particular) al hombre (universal), sino el hombre al antropófago" (Nodari 2010, 112). Es decir, en el cuadro también se invierte la estructura de subordinación entre lo particular y lo universal: en la definición de qué cosa es un particular (el indio, el antropófago, el abaporu), está en juego lo universal: el hombre, el espectador. Todos somos el Abaporu.

Una mujer, una foto, un trofeo, una posesión

Sigamos, entonces, con el cuento. El explorador francés saca una foto de la mujer embarazada más pequeña del mundo, una

foto que se reproduce en el diario en tamaño natural, es decir, en una perfecta coincidencia mimética que simula la posibilidad de traer este "trofeo" a cada una de las casas de los lectores. "¿Cómo es posible que Dios haya permitido la existencia de un ser humano tan negro y tan pequeño? ¿No es acaso una cosa, algo animal, un ente material y objetivo?", parecen preguntarse estos lectores, mientras experimentan diferentes reacciones que van desde la piedad, la perturbación, el susto o el deseo de jugar con la pequeña mujer como si fuera una muñeca, hasta la idea de tenerla como sirvienta. Todos los sentimientos de los lectores de los diarios y los que miran la foto de la mujer más pequeña del mundo expresan un deseo posesivo, profun-damente humano –"quem já não desejou possuir um ser humano só para sí? (73)"– que tiene su germen en el amor monstruoso de una madre, pero que se desliza para parecerse al de cualquier colonizador de la historia, al de cualquier marido celoso, al de cualquier violador, o al de cualquier amo esclavista.

Una de las anécdotas que recuerda una de las mujeres al ver la foto de la mujercita en el diario es como un cuento dentro del cuento, como una miniatura que reproduce en su totalidad y en una caja china metonímica, lo que sucede en el cuento entero. Mientras se mira en el espejo del baño y habla con su hijo sobre la foto, la mujer recuerda el relato de una cocinera: cuando ella era niña y estaba en el orfanato, una de las niñas murió, pero ella y sus compañeras les ocultaron la muerte a las monjas, guardando el cadáver en el armario para poder jugar con la niña muerta como si

se tratara de una muñeca, dándole comida, bañándola y poniéndola a dormir. Con el cadáver de la niña transformada en muñeca, deshumanizado por la muerte y en el borde de lo que ya no es humano; con este cuerpo que es casi una cosa, se pone en cuestión también, por supuesto, la humanidad de la tribu africana de seres humanos diminutos. Al igual que en el cuadro de Tarsila, lo indio, lo africano, lo otro racial miniaturizado –la "racinha de gente" (69)– altera las dimensiones naturales de lo humano para cuestionar que esa naturalidad exista efectivamente. El cuento, como en el Abaporu, nos escupe –a nosotros como lectores– nuestra propia falta de humanidad y –antropofágicamente– vuelve a poner en

cuestión el universal a partir del caso particular.

Sin embargo, de modo un poco desviado con respecto al cuadro de Tarsila y a la antropofagia oswaldiana, o incluso yendo un paso más allá en su radicalidad, el cuento no habla solo de la cuestión racial o cultural a la que se dirigía el modernismo de los años veinte, sino que *también* aborda la cuestión genérica. Es decir, lo novedoso en este cuento está en que lo monstruoso, lo que se desliza hacia lo animal ("um macaco", 72), hacia lo vegetal (el nombre que le da es el de "Pequena Flor", 70)– o incluso hacia lo mineral ("esmeralda", 70)– hasta rozar la cosa rara, es un ejemplar de una raza de gente diminuta, pero es sobre todo *una mujer*, una mujer embarazada. Con el cambio de escala, lo africano –lo negro–, pero también la mujer, se evidencian como "*la cosa humana* más pequeña que existe". Se hace entonces evidente una objetivación de la mujer que se vuelve aún más clara con la transformación de la mujercita en foto, en tapa de diario, en imagen para llevar a casa en tamaño natural.

Por supuesto, para la gente diminuta, este deseo de apropiación y de exterminación que tienen los otros seres humanos más altos y más fuertes no pasa inadvertido: en una reproducción selvática y vertical de la geopolítica mundial o de cualquier ciudad actual con altas tasas de femicidios, la mujer más pequeña del mundo vive junto a los otros miembros de su tribu en la parte más alta de los árboles para evitar que las tribus de humanos un poco más grandes se la coman. Se trata de un miedo y una preservación de la vida que recuerda el de otro cuento del mismo volumen, "Preciosida-de", en el que una chica de quince años procura que, al caminar al colegio, su andar sea lo más silencioso posible para que pase desapercibido ante las miradas libidinosas de los hombres en la calle; para que no la agredan, no la agarren, no la acosen. Un cuidado que, sin embargo, no es suficiente puesto que en un amanecer en el que sale unos minutos más temprano que de costumbre, sus zapatos la delatan y la dejan expuesta: dos hombres la agarran en la calle y la violan en plena vía pública, tomando su cuerpo como si fuera una cosa, una posesión y dejando a la chica con la culpa y la vergüenza de haber hecho demasiado ruido, de no haber podido evitar lo inevitable del deseo de posesión.

La cosa humana más pequeña que existe

En el modo de nombrar a la mujer más pequeña del mundo como "cosa humana" –es decir, en el oxímoron que implica unir "cosa" y "humana"– se encuentra también el modo de salir de la objetivación. En lugar de ir hacia el polo objetivo del sujeto, la literatura de Lispector enfatiza lo subjetivo del objeto. En esa unión está, justamente, ese sitio de coincidencia entre materialidad y vida que los textos buscan nombrar y que hace posible que aquello que parecía ser inerte, adquiera agencia. Se trata de algo que se repite en otras figuras similares presentes en su obra, como en la unión de dos palabras que se conjugan en *Objeto gritante* –el título del manuscrito que es germen de *Água viva*– ; o incluso en el mismo título *Água viva*, en donde –más allá del bicho, del animal marítimo– el agua adquiere vitalidad. El momento en el que la mujer más pequeña del mundo, sin dejar de ser cosa, cobra agencia, muestra su deseo, sus emociones y

por lo tanto su humanidad, el explorador siente incomodidad y malestar porque no puede clasificar, nombrar, imponer leyes científicas y racionales sobre lo que está sucediendo; no puede separar aquello que es cosa y aquello que es humano:

Foi neste instante que o explorador, pela primeira vez que a conhecera, em vez de sentir curiosidade ou exaltação ou vitória ou espírito científico, o explorador sentiu mal-estar. É que a menor mulher do mundo estava rindo. Estava rindo, quente, quente. Pequena Flor estava gozando a vida. A própria coisa rara estava tendo a inefável sensação de ainda não ter sido comida (...) Era um riso como somente quem não fala, ri. Esse riso, o explorador constrangido não conseguiu classificar (73-4).

Tal como sucede con las otras mujeres de los cuentos de *Laços de família*, la mujer más pequeña del mundo siente la felicidad de haber escapado y de haber sobrevivido; siente el lujo y el privilegio de no haber sido exterminada y entonces vive ese momento de libertad, de agencia y de percepción de la fugacidad de la vida que experimentan las mujeres de otros relatos de la obra de Lispector. Al igual que en los otros casos, tampoco en el caso de la mujer diminuta se trata de algo que pueda expresarse con palabras, sino de algo que se manifiesta desviadamente en la risa. Una risa que es un lenguaje pero no lo es, una carcajada que hace trastabillar el piso de la lengua y rompe las clasificaciones; una lengua sin ley que –como la literatura menor de Kafka (Deleuze y Guattari, 1978)– propone una topología ambigüa, éxtima, no binaria y que hace entonces también temblar la razón y lo humano.

Con esta risa, lo femenino se vuelve inclasificable: no hay una esencia, no hay una naturalidad, no hay una palabra exacta que defina qué es ser una mujer. Sin embargo, la obra de Clarice no hace más que buscar los modos de nombrarlo; nombrar eso que escapa a un sostén simbólico y que es sin embargo lenguaje; eso que no tiene un sitio preciso y se escurre como un huevo sin cáscara; eso que desestabiliza la ley social, familiar y moral pero que también hace tambalear –kafkianamente– una ley sintáctica. Así, "a menor mulher do mundo" se vuelve "menor", pero ya no solo por su tamaño, sino por su poder de alterar el orden de las cosas, por su capacidad de hacer explotar las clasificaciones y desterritorializar el lenguaje. Cuando lo humano se vuelve material y lo material se vuelve humano, no solo se diluyen los bordes que los distinguen sino que se apela a un fondo neutro que los une. Un ruido o una risa "bestial" (74) que, al mismo tiempo que desafía los límites de la literatura y del sentido, hace posible la literatura y el

sentido: su piso, su plano inmanente, su condición de posibilidad.

"A menor mulher do mundo" lleva a un extremo –a un exceso– lo que sucede en toda la literatura de Lispector, pues en ese cuento se otorga vida a la materialidad o se la vuelve vibrante (Jane Bennet, 2010). Se puede trazar entonces una constelación común con ciertos programas filosóficos/políticos contemporáneos (materialismos, vitalismos, eco-feminismos) en los que se pone el acento no solo en la sumisión a la que se ve sometido el cuerpo otro (racial, social o genérico), sino en la apertura epistemológica que implica cuestionar el ideal humanista y antropocentrista del hombre europeo y blanco como medida universal y como análogo conceptual de lo humano que deja afuera –del lado de la naturaleza y de las cosas– a todos los otros existentes que no se ajustan a esta medida, reduciéndolos a una subhumanidad (Viveiros de Castro, 2018) y forzándolos a vivir afuera pero, a la vez, en el corazón de lo social: en las casas de todos aquellos que se llevan la foto de cuerpo entero de la mujer diminuta, de la mujer menor.

La risa de la mujer menor permite un acceso directo –una zambullida– en esa materia vicosa que es el lenguaje como principio de toda vida y de toda renovación de la vida en la cual se rompen las distinciones entre objeto y sujeto, cosa y humanidad. La risa de la mujer menor dice que todas las mujeres somos el Abaporu y que, cuando producimos ese lenguaje sin ley, no hacemos otra cosa que escupir los huesitos de la razón clasifivatoria y monumental, masticándola con los dientes y transformándola en carcajadas.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. "Abaporu de Tarsila de Amaral: saberes del pie" en Por una ciencia del vestigio errático. Buenos Aires: Grumo, 2010.

Bennet, Jane. Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham: Duke University Press, 2010.

Buck-Morss, Susan. Dreamworld and Catastrophe: The passing of mass utopia in East and West. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

Deleuze, Gilles & Guattari. Felix Kafka, por una literatura menor. México, DF: Ediciones Era, 1978.

Lispector, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

-----. Laços de família. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

-----. Água viva. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Nodari, Alexandre. "La única ley del mundo" en Gonzalo Aguilar. Por una ciencia del vestigio errático. Buenos Aires: Grumo, 2010.