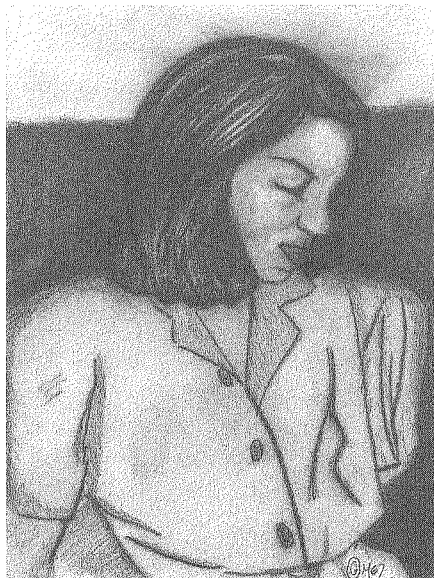


*P*referiría no ser(lo)

# IDENTIDADES Y CONTRAIDENTIDADES EN *LA LEGIÓN EXTRANJERA*, DE CLARICE LISPECTOR

*Mariana Libertad Suárez*  
*Universidad Simón Bolívar*



## PALABRAS CLAVE

Autoescritura, identidad, centro/periferia, Clarice Lispector, nomadismo

## RESUMEN

Dado el carácter emergente de la subjetividad que encarnaba Lispector –una mujer escritora, apátrida, de origen desconocido y sin ningún elemento identitario claro- y la topicalización recurrente de la rareza y de la extranjería dentro de sus ficciones, cabe preguntarse cuáles son las tretas que le permitieron a esta escritora su inscripción dentro de su máquina cultural, su coexistencia con los discursos canónicos y la posibilidad de enunciar y referir subjetividades marginadas, hasta

el extremo de la negación, dentro de los mapas que perfilaban las naciones latinoamericanas nacientes.

Asimismo, proponemos una lectura en torno a *La legión extranjera*, y su diálogo con el posicionamiento político de la autora que supone el reconocimiento de la arbitrariedad de los elementos identificadores, la permanencia elegida en los espacios periféricos y la resistencia a perfilarse como sujeto concluido.

**KEY WORDS**

Center/periphery, identity, selfwriting, Clarice Lispector, nomadism.

**ABSTRACT**

Considering the emergent character of the subjectivity that Lispector there was personifying - a woman writer, stateless, of unknown origin and without clear identity's elements- and the recurrent appellant of the rarity and of the alien quality of her fiction, it is possible to reflect around the strategies that allowed her inscription to this woman writer inside her cultural machine, her coexistence with the canonical speeches and the possibility of enunciating and recounting isolated subjectivities, up to

the end of the denial, inside the maps that were outlining the Latin-American nascent nations.

Likewise, we propose a reading about *La legión extranjera*, and its dialogue with the political positioning of the authoress who supposes the recognition of the arbitrariness of the identifying elements, the permanency chosen in the peripheral spaces and the resistance to be outlined as concluded subject.

## **E**l misterioso caso de la flor de lis

*É um nome latino, né, eu perguntei para o meu pai desde quando havia Lispector na Ucrania. Ele disse que há gerações anteriores. Eu suponho que o nome for rolando, rolado, perdendo algumas sílabas e se transformando nessa coisa que parece "LIS NO PEITO", em latim: flor de lis.*

*(Clarice Lispector. Um enigma)*

El nombre de Clarice Lispector —un lirio en el pecho, según sus propias elucubraciones filológicas— lleva consigo una puesta en escena, una innegable propuesta de seducción y, cuando menos, un desplazamiento. La pregunta “¿qué o qué cosa es Clarice Lispector?”, que ha ocupado a la crítica y a la historia de la literatura brasilera recurrentemente, es tal vez la mejor demostración de ello. También constituyen evidencias muy locuaces algunas semblanzas publicadas en la prensa, tales como “Clarice Lispector. Um enigma” (1976) donde no sólo aparece un subtítulo que anuncia el proceso de búsqueda del sentido oculto de la escritora, sino que además, al primer apartado se le da el nombre de “Um Objeto Não Identificado Das Letras Brasileiras”, antecedido de una referencia a ciertas palabras de la autora: “Tenho várias caras. Uma é quase bonita, outra é quase feia. Som um o quê? Um quase tudo?”.

Tras esta cita, cuya intención manifiesta es presentar las interrogantes que originaron la escritura de la semblanza y la labor de rastreo que llevó consigo, se parafrasean unas palabras introductorias que —al menos en las notas biográficas y los comentarios críticos aparecidos en publicaciones periódicas— sirve con frecuencia de acceso oficial a la vida de Lispector. Se afirma, entonces y una vez más, que: Clarice nació en Tchelchenik-Ucrania, en 1920, aunque en *realidad* era

brasileira, pues llegó a Recife a los dos meses de edad y vivió ahí hasta los nueve años, que cuando se marchó a Río comenzó a trabajar como profesora particular de portugués y que pertenecía a una familia muy pobre, de origen judío.

Esta insistencia casi mecánica sobre ciertos y determinados datos de la vida de Lispector —además de resultar altamente sospechosa— puede ser entendida como un gesto desesperado de encontrar “un lugar identitario real” para la autora. A pesar de ello, la crítica académica —a la que el amparo institucional no hace menos detectivesca— ha tendido a multiplicar y ramificar la aparente certeza sobre el día y el lugar de nacimiento de Clarice. César Aira, por ejemplo, en busca de otras verdades sobre los orígenes de Lispector, sugiere que nació en el año 1915, dato que no tendría ninguna importancia si no llevara consigo la caída de dos grandes mitos en torno a la figura de la autora: su precocidad y su llegada a América Latina antes de la adquisición de la lengua.

Asimismo, la ambigüedad que acompaña la mayoría de las declaraciones de la autora en torno a estas dos creencias —aunada a lo no dicho, desmentido o refutado al respecto— revelan una de las tantas estrategias empleadas por Lispector para escribir(se) desde una perspectiva *otra*. Con la fachada de irresponsabilidad que le permiten —además de otra serie de gestos que atraviesan su obra— la juventud, la extranjería y, sobre todo, la decretada ignorancia<sup>1</sup> Lispector logra

<sup>1</sup> En su ensayo sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Josefina Ludmer extiende esta tendencia a la negación a “los débiles” que emprenden un proceso de inscripción dentro de la máquina cultural. Específicamente propone: *Saber y decir, demuestra Juana, constituyen campos enfrentados para una mujer, toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo* (Ludmer, 1984: 48)

inscribir(se) una gama inagotable de sujetos periféricos, en su literatura, antes al límite de la desaparición en los mapas nacionales de la recientemente re-fundada República del Brasil.

Tal vez por eso mismo, Clarice se ve en la necesidad de reiterar constantemente su irresponsabilidad existencial, al tiempo que emite juicios sobre muchos de los temas que preocupaban al canon cultural latinoamericano de mediados del siglo XX, tales como: los límites de la nación, la identidad o la organización social de los ciudadanos. En su participación en el espacio público, esta escritora también se vale de algunos recursos para justificar sus licencias, entre los más frecuentes están el uso de la escritura ficcional como espacio para la reflexión teórica, los silencios prolongados en las entrevistas o ese “extraño acento” por demás desconcertante con el que pronuncia sus escasas palabras.

Esta particular manera de pronunciar(se), y las contradicciones que acarrea al compararla con su biografía, ha provocado también una serie de teorías entre los críticos que abordan la figura de Lispector. Pues si llegara a ser cierto que, tal y como afirman algunos estudiosos de esta autora, Clarice nació en el año 20 y difícilmente podía haber adquirido como primera lengua cualquier idioma que no fuera el portugués, dado que su llegada a Brasil se debía haber producido antes de contar con tres meses de edad; no obstante, aún quienes refrendan la idea de la niña-genio afirman casi consensualmente que la primera lengua de la escritora debió ser o bien el yiddish o bien el ruso, hecho que llevó a Lispector a “forzar” su escritura al brasilero.

Ahora bien, el desconcierto sobre el lugar identitario que correspondería a la autora se intensifica, porque Lispector se niega a dar una explicación racional al origen de esa manera otra de hablar el portugués. Con su silencio al respecto,



Lispector logra cubrir con un velo de misterio su pertenencia a alguna nación. En la entrevista realizada por María Esther Gillio, un año antes de la muerte de la autora, se dice:

*G: -Usted es rusa.*

*L: - Nací en Ucrania, llegué a Brasil cuando tenía dos meses.*

*G: - Estaba pensando en su acento, en las erres. Son muy extrañas. ¿Le viene del ruso? Aunque parecen francesas.*

*L:- Simplemente tengo frenillo. Podría solucionarlo con una operación bastante simple, pero tengo miedo. Por otra parte, mis erres no me molestan; vivo con ellas desde que nací (Gillio, 2002)*

Las afirmaciones de la escritora pueden resultar muy interesantes, sobre todo, si se tienen en cuenta dos cosas. En primer lugar, ella dice poder “solucionar” su manera de pronunciar las erres, con lo cual asume frente a la entrevistadora que la misma constituye un “problema”; no obstante, casi de inmediato asevera que no lo solucionará porque –por una parte– le da miedo y, por la otra, lo lleva consigo desde que nació. A partir de aquí podrían desprenderse varias deducciones: al llevarlas consigo de manera involuntaria y desde su nacimiento, las erres – además de un problema, para el otro, nunca para sí misma– constituyen una marca identitaria, por ello, es lógico el temor a perderlas, a someterse a una operación que las elimine y, al tiempo, la obligue a abandonar su lugar de anomalía. Por otra parte, la pronunciación portuguesa de las erres rompería la dimensión performativa que lleva consigo el habla de Lispector y, en lugar de *parecer* una escritora brasilera, esta autora correría el peligro de comenzar a serlo, aun cuando la extraña pronunciación no sea el único elemento que pone en duda su “verdadera” nacionalidad.

En otras palabras, tanto la presencia de las “erres” como su corrección, debían

hacer de la identidad nacional de Clarice un constructo inestable ajeno al espacio de la ley y, por tanto, de la legitimidad pero, dada su inocencia frente al hecho y su no elección de la manera de hablar, se le permite a esta escritora, no sólo la presencia dentro de las letras brasileras, sino además, la recreación de uno de los temas centrales de las fábulas de identidad: la disputa entre habla culta/ habla vulgar.

Esta dicotomía referida de manera directa e indirecta por los modernistas brasileros contemporáneos de Lispector, es desplazada por esta autora a los límites del discurso, espacio donde logrará trastocarla. A su manera *otra* de hablar el portugués –cedida por extensión a los personajes que aparecen en sus cuentos– Lispector opondrá el habla “popular” o “vulgar” y, con ello, situará lo que antes se había entendido como un problema que debía ser solucionado, en el lugar de la norma, para erigir progresivamente la vulgaridad como un modelo a seguir.

A partir de esta autorrepresentación y del diálogo que establece entre la misma y las ficciones de esta autora, Lispector construirá una imagen particular del inmigrante, opuesta por completo a la que poblaba los imaginarios socioculturales modernistas de los años cincuenta. En la escritura de esta autora, el forastero no será el letrado que educa y modifica el habla de los nativos, sino un apátrida que debe aprender a hablar como los que –por su manera despreocupada de hablar un idioma– sin duda pertenecen a algún lugar. La indeterminación del espacio originario de los inmigrantes que aparecen representados en las ficciones de Lispector, junto a la negación de alguna topología posible de arraigo para sí misma, trae como consecuencia la imposibilidad de pensar en una “lengua materna” tanto de la creadora como de sus personajes, circunstancia que convierte en obvia la arbitrariedad de la idea de nación.

Por eso, se hace posible que con esa extraña manera de hablar se pronuncie insistentemente la afirmación: “soy brasilera” acompañada de comentarios marginales como “nacé en fuga” o “soy un casi todo”. Este tipo de sentencias dichas con las *erres* inexplicables y a través de un rostro claramente ajeno al sujeto ideal brasilero, dejan clara la postura nomádica de Lispector, quien por medio de su nacimiento en un *no lugar* hace que cada clasificación donde se la quiera encasillar —como su verdadera nacionalidad, su verdadera religión o su verdadera condición socioeconómica— se convierta en un procedimiento sin fundamento lógico o natural alguno y, por demás, elegible.

Clarice Lispector no tiene lugar de nacimiento, ni edad precisa, ni un acento que la ubique geográficamente, aún más, al momento de ser fotografiada pone en duda la existencia de su cuerpo. Al menos en las fotografías que acompañan sus textos y en sus retratos más conocidos, la autora aparece en planos medios o cerrados y cuando, eventualmente, alguna fotografía alcanza la dimensión de busto o de plano americano, Lispector desvía la mirada hacia su máquina, hacia un objeto fuera del encuadre o hacia el infinito. En otras palabras, las piernas de la autora —o sea, su soporte en la tierra— al igual que su fecha y su lugar de nacimiento, quedan para las especulaciones del espectador.

La pose —al igual que otros signos visuales, conscientemente elaborados por la autora— es un recurso fundamental para su autoescritura. Tal vez por eso, declara “Felizmente nasci mulher. E vaidosa. Prefiro que saia um bom rerato me no jornal do que os elogios”. Pues —a pesar del aparente narcisismo contenido en esta afirmación, y en la publicación reiterativa de sus fotografías— poner “a la vista de todos” su imagen, es una de las estrategias para la objetivación, que desemboca en la creación de una serie de discursos por parte de los lectores/espectadores. Lispector dice, por

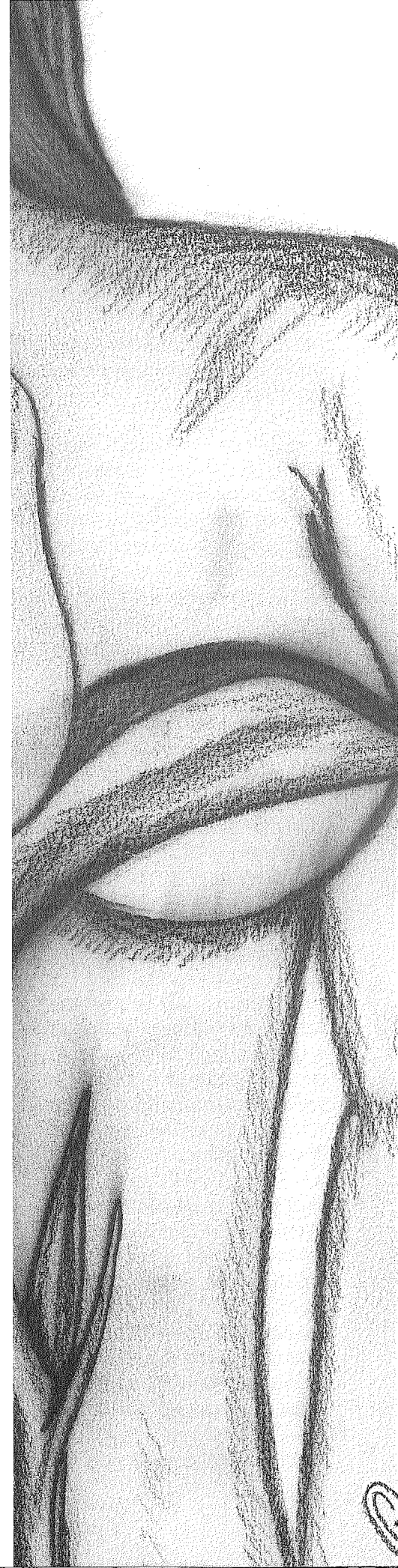
medio de su escritura, e interpela por medio de su imagen para que el Otro la nombre.

De alguna manera, las fotografías, la pose y la mirada al vacío recuerdan la ausencia de un cuerpo, niegan la presencia de la escritora y su sustancialidad, gesto que al entrar en diálogo con ciertas propuestas teóricas insertas en las ficciones de Lispector, adquieren también un aire enigmático cuyo desenlace se resume en un nuevo esfuerzo explicativo del lector/espectador. De aquí que resultara casi imposible a los críticos hablar de la escritura sin enmarcar a la escritora, igualmente inquietante y con un sentido fragmentario que pide a gritos ser completado.

Pero en tanto que las palabras resultan insuficientes para enfrentar el rostro vacío de Lispector, la autora reflexiona en sus ficciones. Por ejemplo, a través del narrador de su novela *La hora de la estrella*, Lispector asegura: “Suponho que me entender na o é uma quista o de inteligencia e sim de sentir, de entrar em contato. Ou toca, ou na o toca” (En: Porto, 1976:4) Es decir, el acceso a lo que es o no Clarice Lispector sólo puede venir dado por la experiencia de compartir sensaciones.

En otras palabras, Clarice Lispector, esa pose que llega al extremo de la falsedad, ese acento atópico, esa mirada a un no lugar, ese elemento objetivizado, no es susceptible de ser entendido a través de la lógica y la razón, entre otras cosas, porque la duda de haber nacido en fuga, de decidir ser brasilera y conservar el rostro y el acento propio de una europea, la sustitución del cuerpo por la imagen, irregularizan y sabotean cualquier intento de sistematización de su vida.

Directa o indirectamente, la propuesta recuerda la creación de cuerpos máquina (Foucault, 1999) fundamentada en la fragmentación. Ese proceso donde la partición del cuerpo





ayuda a un desarrollo parcial y progresivo de cada segmento, para desembocar en la doma, domesticación y dominación del conjunto, que trae como resultado final una máquina al servicio de determinada ideología. Sin duda alguna, este procedimiento podría ser evitado si el cuerpo se resistiera a ser entendido como la unión de unas partes, pero también —como es el caso de Lispector— si se hace otro uso de la segmentación.

En su proceso de escritura, Clarice también se autodisecciona, pero al hacerlo convierte su cuerpo en un elemento indómito e indomable, pues muchos de los fragmentos —de la cintura hasta los pies, en la mayoría de las ocasiones— escapan de la fotografía, lo que le da una condición aún más aérea e insustancial al rostro. Es decir, la autora, no sólo hace de sí una construcción imaginaria, sino que además se vale del montaje, de la disección que igualmente padecería y de la selección de sólo una parte a la vez del cuerpo roto, para cuestionar los fundamentos de la representación bajo los cuales se le quiere enmarcar.

Lo más llamativo de este proceso radica en la exageración de las uniones del montaje, en la sobreteatralidad de las caras sin cuerpo de la autora, que permiten ver desde sus fisuras la nada que hay detrás del rostro, que se complementa con un correlato de su propia construcción imaginaria: la timidez y los —también referidos hasta la saciedad— silencios de Lispector.

Basta pensar en algunas semblanzas y entrevistas como *Nacida en fuga*, de Adriana Astutti; *La mujer a la que no le gustaba hablar*, de María Esther Gillio; o el artículo de Vicente Clua, titulado *Clarice Lispector, la palabra rigurosa*, donde la única afirmación terminante de la autora consiste en que su manera de comunicación ideal no es la palabra. Al contrario, en cada una de las interacciones recreadas por los

críticos, se evidencia que al estar frente a Lispector, ellos dicen sobre ella.

G: *-Vuelvo, entonces, a su necesidad o vocación de dar amor...Su lejanía, su natural misterio dificultan seguramente esa posibilidad. La mayor parte de lo que escribe es para élites, ¿no cree?*

L: *-Ya no. Durante mucho tiempo escribí para pocas personas. Últimamente soy cada vez más popular. Creo que estoy de moda. Hay gente que me imita.*

G: *-¿Mujeres?*

L: *-¿Por qué mujeres?*

G: *-Su literatura es esencialmente femenina. Pensaba que sobre todo las mujeres se sentirían inclinadas a imitarlas*

L: *-Usted cree que mis libros no podía haberlos escrito un hombre.*

G: *-Como los de Emily Brönte o Carson Mc Cullers o Katherine Mansfield.*

L: *-Yo también creo eso (Gillio, 2002: 4)*

---

### Lispector construirá una imagen particular del inmigrante, opuesta por completo a la que poblaba los imaginarios socioculturales modernistas de los años cincuenta.

---

En este trabajo en particular, una de las cosas más significativas radica en que —al momento de despedirse— cuando Lispector nota que la periodista se marcha sin nada que escribir, le hace entrega de un documento donde el Yo de Renato Carneiro Gómez la ha construido: “No olvide llevar el libro que le di, allí encontrará el material para su nota”, finalmente añade: “Discúlpeme. No me gusta hablar” (En: Gillio, 2002:5). Aseveración que unida a “sólo la mudez me hace compañía” (En: Clua, 2002:1) remite casi de manera inmediata su preferencia por la

negación. Lispector no niega su gusto por el pronunciamiento, sino que afirma su preferencia por el *no cuerpo*, la *no nación* y la *no habla*.

### La legión mutante

La profunda ironía que lleva a Lispector a entregar una fachada de sí, a utilizar una máscara conveniente a través de la cual per-sonar para los distintos oyentes queda en evidencia no sólo en sus afirmaciones de/sobre sí misma, sino además, en sus textos de ficción. En el caso particular de *La legión extranjera* (1964), la puesta en escena de la condición foránea funciona como cimientamiento de la subjetividad de los personajes, lo que —al igual que ocurre con el resto de las ficciones de Lispector— permite el diálogo con todos los procedimientos que usa la autora para construirse.

Podría pensarse en una escritura dramática que le ofrece a la autora —y, en consecuencia, a quienes se sitúan junto a ella en la periferia— la posibilidad de devenir a través del texto, lo que convierte la palabra *ajena* en propia y abre posibilidades de desplazamiento tanto en el espacio físico, como en el identitario (Deleuze y Guattari, 2000). Todas las historias contenidas en este libro de cuentos giran en torno a personajes excéntricos, dichos por una voz externa. Ninguno de ellos se traslada hacia lugar alguno de manera voluntaria, tampoco parece buscar nada, a no ser la serie de movimientos y giros que desencadena a su alrededor.

Aún más, al hablar de ellos, las voces que construyen estos textos —y en ocasiones, la no voz de la misma Lispector— renuncian a cualquier posibilidad narrativa, pues ante la elección de sujetos literarios que no viajan, no permanecen en el lugar que les ha sido asignado, no dicen, no permiten que se diga sobre ellos, no recuerdan y no quieren ser recordados, escritura confiesa —de manera más que

explícita— que en su marco no narrará.

Tanto Ophelia, la protagonista del cuento que da título al libro; como Lisette, la monita protagonista de “Macacos”; o Almira, la mujer-elefanta de “La solución” pueden ser definidas como personajes foráneos, cuya llegada a un espacio ajeno fue inevitable y, probablemente, irreversible. La presencia de cada uno de estos constructos causa un gran desconcierto y —contrariamente a lo que ocurre en la narrativa tradicional— aunque no ejecuten acciones, ante su inadecuación en ciertos y determinados espacios, logran desatar un discurso.

En una apuesta por el desconcierto, Lispector agrupa estas subjetividades bajo el apelativo de “legión extranjera”, expresión comúnmente empleada para designar a aquellos soldados que se enrolan voluntariamente en un ejército que no pertenece a su país, es decir, esta expresión es usada —en su sentido originario— para referir a un grupo de hombres que decide de manera espontánea defender un frente que no es naturalmente propio, vestir el uniforme y ondear una bandera extranjera por una decisión política o ética, y nunca porque corresponda a su lugar, fecha o momento de nacimiento.

Por ello, se puede asumir que desde el título, Lispector intenta por medio de estos cuentos subvertir el sentido de las semejanzas. Ni ella, como sujeto social, ni ninguno de los sujetos literarios que circulan por *La legión extranjera* gozan de una identidad nacional basada en la similitud. No se parecen a

quienes los rodean y, a pesar de ello, deciden y logran pertenecer a un espacio-tiempo completamente alejado al que naturalmente se le quiso asignar.

---

**Clarice Lispector no tiene lugar de nacimiento, ni edad precisa, ni un acento que la ubique geográficamente, aún más, al momento de ser fotografiada pone en duda la existencia de su cuerpo.**

---

Pero lo más irónico está en que este grupo de extranjeros que decide no tener en cuenta su rareza, en lugar de parecer una legión —pues llegan sin armamentos, voluntad de lucha, ni frente de batalla— lucen como participantes de un espectáculo circense de la antigua Roma. Obviamente, por su extrapolación geográfica y temporal, lejos de ocasionar risa o divertimento, causan un enorme desconcierto, una confesa estupefacción que desvía el discurso prescriptivo. Basta pensar en la presentación de algunos de los personajes principales de estas historias. Por ejemplo, en “Los desastres de Sofía”, al hablar del maestro la voz narrativa afirma:

*El maestro era gordo, grande y silencioso, de hombros contraídos. En lugar de nudo en la garganta, tenía hombros contraídos. Usaba saco demasiado corto, anteojos sin aro, con un hilo de oro montado sobre la nariz gruesa y romana. Y yo me sentía atraída por él. No amor, sino atraída por su silencio* (En: Lispector, 2001: 153)

También se evidencia cuando se refiere a la mujer protagonista del cuento “La solución”:

*Se llamaba Almira y había engordado demasiado (...) Otras, amigas de la familia, contaron que*

*la abuela de Almira, doña Altamiranda, había sido una mujer muy rara. Nadie se acordó de que los elefantes, de acuerdo con los estudiosos del asunto, son criaturas extremadamente sensibles, incluso en las gruesas patas* (En: Lispector, 2001: 211-213)

Otro ejemplo lo constituye Muchachita, la anciana protagonista de “Viaje a Petrópolis”:

*Era una vieja flaquita que, dulce y obstinada, no parecía comprender que estaba sola en el mundo. Los ojos lagrimeaban siempre, las manos reposaban sobre el vestido negro y opaco, viejo documento de su vida (...) el cuerpo era pequeño, oscuro, aunque ella hubiera sido alta y clara* (En: Lispector, 2001: 203)

Dos rasgos comunes a esta gama de personajes resultan particularmente llamativos, aún más si se asume esta escritura como un proceso de autoedificación de la autora: por una parte, la inconciencia de los personajes acerca de sí mismos y de su rareza; por la otra, la nulidad de cualquier intento de reducción de los mismos a través de la exclusión, la reclusión o la omisión. En otras palabras, dentro de estas historias, la rareza se asume como el comienzo de una forma de subjetividad alternativa que —casi de manera obligada— afecta el lenguaje y desplaza no sólo los cuerpos sino también las lenguas.

En estos cuentos, el extranjero integrante de esta legión hace público su desarraigo existencial y anuncia su permanencia eterna en un “afuera”, tan distante al mundo de los sujetos cerrados y los “yoes” establecidos que acaba por *animalizar* a quienes en él habitan. De hecho, el empleo como sinónimos de los términos: extranjero, desarraigado y animal, es otra de las pocas recurrencias de todos los textos. La relación que se establece entre estos tres términos más

<sup>2</sup> No sería demasiado aventurado relacionar a los extranjeros que habitan esta legión con el grupo de los escribas de la negación referidos por José Luis Pardo, en “Bartleby o de la Humanidad” (2000). Con la diferencia de que en estas historias, los “apóstoles” no reproducen la escritura, sino el silencio de Lispector que surte un efecto igualmente desconcertante.



allá de la sinonimia, se sustenta en un profundo sentimiento de tristeza capaz de desestabilizar a cualquier sujeto abierto al contagio.

Por ejemplo, cuando al hablar de Lissette, la monita que protagoniza el cuento “Macacos”, la voz narrativa afirma: “Tenía falda, aretes, collar y pulsera de bahiaza. Y un aire de inmigrante que aún desembarca con el traje típico de su tierra”, luego añade:

*Al tercer día estábamos en el patio de servicio admirando a Lissette y de qué modo era nuestra. “Un poco demasiado suave”, pensé con nostalgia de mi gorila. Y de repente mi corazón fue respondiendo con mucha dureza: “Pero eso no es dulzura. Esto es muerte” (...) “Lissette se está muriendo”*  
(Lispector, 2001: 188)

También es sorprendente el cuento “Tentación”, donde se presenta al personaje principal afirmando con respecto a la protagonista: “Tenía hipo. Y como si no bastara la claridad de las dos de la tarde, era pelirroja” (...) “En una tierra de morenos, ser pelirrojo era

una rebelión involuntaria” (Lispector, 2001: 201), y luego pasa a contar que la única posibilidad de comunicación para esta mujer, estuvo en el intercambio con un perro cuyo pelaje era del mismo color. La distancia conceptual que supone el encuentro animal/persona queda anulada por completo por la condición de extrañeza de ambos personajes, asimismo, el diálogo entre ellos resulta absolutamente intraducible –al igual que los silencios de la autora– para las personas, animales y cosas que tienen el cabello no rojo:

*¿Qué fue lo que se dijeron? No se sabe. Tan solo se sabe que se comunicaron rápidamente, porque no había tiempo. Se sabe también que sin hablar se pedían. Se pedían con urgencia, intrigados, sorprendidos.*

*En medio de tanta vaga imposibilidad y de tanto sol, allí estaba la solución para la chica pelirroja. Y en medio de tantas calles para ser trotadas, de tantos perros más grandes, de tantos desagües secos, allí estaba una chica, como si fuera carne de su*

*pelirroja carne*  
(Lispector, 2001: 202)

Este momento de la historia resulta indispensable para evaluar las palabras posteriores del narrador con respecto a la relación perro-mujer que –sólo en apariencia– acaba con una triste despedida, pues –si bien es cierto que la voz narrativa asegura que el perro se marchó sin volver la mirada ni una vez– ya ha sido confesada la incapacidad de los *no pelirrojos* para comprender su interacción, por consiguiente, queda abierta la explicación de lo que ocurrió entre ellos, y ninguna afirmación puede ser definida como terminante.

La relación que establecen los sujetos periféricos, al margen de un discurso que ni manejan, ni les pertenece hace que –de alguna manera– la voz narrativa pierda su capacidad de organización, clasificación y análisis. Es decir, los extranjeros, pelirrojos, animales y nostálgicos de la legión, se sitúan al margen de los imaginarios sociales o culturales y, por ello, escapan de los límites de lo comunicable.



A esto se suma que los excéntricos insertos dentro de estas ficciones, al igual que la autora del libro, no hablan. Por esa tristeza inexplicable y ancestral que los define, hacen del silencio su morada, se niegan a integrarse en ninguna categoría y dejan al descubierto su sensación de pérdida. Sin duda, esta rebeldía de los personajes sin nombre —pero con cola, aretes extraños, sobrepeso o un color *otro* de piel o cabello— contiene una serie de atributos en sí, que Lispector asigna en más de una ocasión a la condición de extranjería/tristeza/animalidad.

Por ejemplo, en el caso de la protagonista de “Tentación” —ni siquiera por su falta de nombre— le permite permanecer en el anonimato, al igual que el *no decir* de la autora, la anomalía le aporta una visibilidad al personaje que ni la falta de un significante primero es capaz de detener. Además, sus elemento de rareza —el color del cabello, en el caso del personaje, y las extrañas *erres*, en el de la autora— no son rasgos elegidos, sino

innatos, irreductibles e inevitables. La reflexión más directa de Lispector, dentro de esta ficción, está tal vez en el cuento “El mensaje”, donde la voz narrativa afirma:

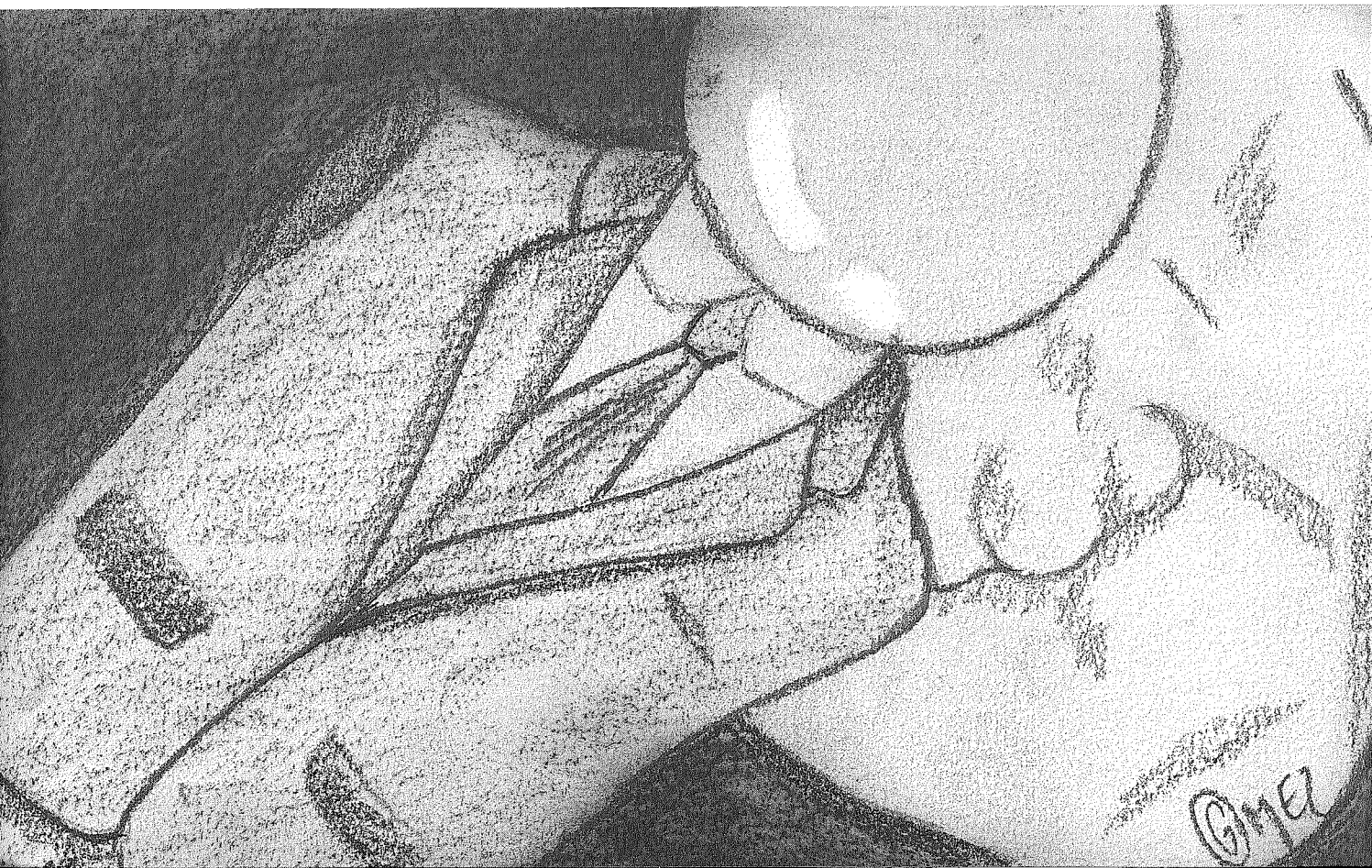
*Ambos tenían, en verdad, repugnancia por la mayoría de las palabras, lo que distaba de facilitarles una comunicación, ya que ellos no habían inventado palabras mejores: se desentendían constantemente, obstinados rivales (...) También les parecía que los otros querían cazarlos no para el sexo, sino para la normalidad.* (En: Lispector, 2001:177)

El confeso rechazo de los personajes por la armonía basada en las relaciones de similitud y su gusto por la construcción identitaria a partir de los malentendidos, refuerzan su condición de extranjería. Siempre son necesarias aclaratorias acerca de ellos mismos, puesto que buena parte de las confusiones en torno a su identidad son causadas por inestabilidades constantes

entre su discurso, su apariencia y su conducta. Esto, además de provocar un desconcierto generalizado, devela el posicionamiento de la autora frente a los discursos homogenizadores.

Por otra parte, este gesto hace de la propia Clarice Lispector un ser extraño dentro del canon cultural de su época pues —en lugar de desarrollar uno de los tantos Relatos de la Patria o cualquier otra obra fundacional de la América Latina de los años cincuenta se dedica a romper cualquier posibilidad de mapeo nacional que niegue la existencia de los márgenes o los condene a desaparecer. Al ejecutar ese movimiento contraimaginario, Lispector pone en evidencia las tensiones contenidas en el canon estético dominante para el momento de su escritura y, así, abre lugar para el nomadismo y la fuga.

Al resistirse a hablar, tanto la autora como estos personajes se edifican como ahistóricos, y —con este movimiento— hacen obvio el carácter puramente simbólico de los recuerdos, por



extensión, del pasado y de cualquier posibilidad de narración de una historia. Dejan claro entonces, que no puede haber nación sin discurso y, por eso mismo, el texto se atraviesa con cierto aire de angustia inevitablemente convertido en una no narración.

Probablemente, el cuento más expresivo a este respecto sea “La quinta historia”, donde se intenta presentar una anécdota tan cotidiana en el discurso modernista<sup>3</sup> como lo es el encuentro con la otredad, pero que acaba con un gesto desconcertante: la incapacidad del sujeto para tejer un discurso de regulación, exclusión o —lo que es aún más grave— la imposibilidad de guardar silencio frente a lo que se ve. La narradora de este cuento comienza afirmando:

*Esta historia podría llamarse “las estatuas”. Otro nombre posible es “El asesinato”. Y también “Como matar cucarachas”. Entonces, haré por lo menos tres historias verdaderas, porque ninguna de ellas desmiente la otra. Aunque una sola serían mil y una, si me dieran mil y una noches.* (Lispector, 2001: 221)

Esta breve declaración de intenciones no sólo imprime en el cuento la dificultad narrativa que posteriormente la

protagonista confesará, sino que además, se constituye como la insinuación de que narrar(se) por medio de esta historia —que tiene tantos nombres como posiciones subjetivas la enuncien— explicita la discursivización de lo real<sup>4</sup> como única posibilidad de existencia subjetiva.

---

**En *La legión extranjera*, la puesta en escena de la condición foránea funciona como cimiento de la subjetividad de los personajes, lo que permite el diálogo con todos los procedimientos que usa la autora para construirse.**

---

Asimismo, la imposibilidad de narrar el encuentro de la protagonista con las cucarachas, —o, lo que es lo mismo, del sujeto con el otro— enmarcada en ese gesto de violencia que su propia voz califica de “asesinato”, alude de manera más que directa a las ficciones modernistas, regionalistas y criollistas, para dejar al descubierto la insuficiencia de los mapas imaginarios. Al mismo tiempo, se plantea en la historia la idea de “retorno” de todo aquello que había sido excluido durante el proceso de construcción de la nación. La metáfora presente en este cuento que pareciera apelar de manera más directa a estos discursos está implícita en la referencia al ascenso —o migración— de las cucarachas:

---

<sup>4</sup> La desarticulación de lo imaginario ante la presencia inevitable de lo real, como una constante en las obras de Clarice Lispector ha sido aludido en muchos estudios acerca de su obra. Al respecto, Mária Russotto propone que: *Abrir una puerta, freír un huevo, pisar un ratón muerto en pleno paseo, desencadena un violento proceso de descomposición que amenaza la estabilidad del universo* (1989: 88)

*La verdad es que sólo en abstracto me había quejado de las cucarachas, que ni mías eran: pertenecían a la planta baja y escalaban las cañerías de los edificios hasta nuestro hogar. Sólo a la hora de preparar la mezcla fue cuando se volvieron también mías (...) Un vago rencor me había invadido, un sentido de ultraje. De día las cucarachas eran invisibles y nadie creía en el mal secreto que roía una casa tan tranquila.* (Lispector, 2001: 221)

La amenaza del otro generalizado se diluye en esta historia con la sola mención de su encuentro —frente a frente— con el sujeto. La primera visión recíproca permite que la protagonista se desarticule y busque aquello que tiene reprimido “demasiado hacia dentro” de sí, la angustia resultante la lleva a construir asideros desesperadamente y, por ello, acaba por sobreracionalizar su historia, hasta darle formato de discurso académico: “Leibniz y la trascendencia del amor en la Polinesia”.

La inclusión de la palabra *amor* dentro del título de la última historia —tal vez la única que le permite a la protagonista seguir existiendo en tanto sujeto de un discurso— pareciera ser otro de los categóricos éticos recurrentes en la relación sujeto/otredad construida recurrentemente por Lispector. De hecho, la protagonista de “La quinta historia”, a pesar de su confesión de haber elegido “fumigar(se)” el alma, no es capaz de desaparecer ni las huellas, ni los cadáveres o estatuas que la ayudaron a reconocerse. Por eso, no puede evitar que se cuele —aún en su última historia— la irracionalidad que le hizo volver hacia sí misma, esa relación afectiva no reductible a los sentimientos y que —a falta de un mejor nombre y en un gesto por demás cuestionador— se concentra en el significante *amor*<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> La poca inocencia que articula la escritura de Lispector, una vez más se hace presente en el empleo de este término. No sólo por la referencia indirecta a la proliferación de

---

<sup>3</sup> Aunque es altamente probable que al hablar de “Modernismo brasileiro” se estén empleando términos excesivamente abarcadores, es importante aclarar que al emplear este término —al igual que cuando hablamos de criollismo o regionalismo— estamos agrupando bajo los nombres más convencionales, aquellas ficciones donde no sólo se propone una organización nacional, sino que además, se presume de dar un lugar al subalterno. Como diría Josefina Ludmer: *Desde la literatura gauchescas en adelante, pasando por el indigenismo y los diversos avatares del regionalismo, se trata del gesto ficticio de dar la palabra al definido por alguna carencia (sin tierra, sin escritura), de sacar a la luz su lenguaje particular* (1984:51).

Este guiño deconstructor se multiplica en el resto de los textos. La mayoría de los personajes de *La legión extranjera* se niega a ser ignorada. En un constante aparecer, los extranjeros de Lispector se resisten a cualquier proceso de mapeo que los excluya y, por tanto, a las posibles organizaciones nacionales. Otro ejemplo, por demás elocuente, es el cuento "Evolución de la miopía", donde el personaje se defiende del YO interpelador quitándose los anteojos. Ya en el primer párrafo del cuento se afirma:

*En suma, ellos se entendían, los miembros de su familia; y se entendían a costa suya. Fuera de entenderse a costa suya, se desentendían permanentemente, pero como una nueva forma de bailar una cuadrilla: incluso cuando se desentendían, sentía que estaban sometidos a las reglas de un juego, como si hubieran concordado no entenderse.*

(Lispector, 2001: 215)

La actitud contestataria de la autora se evidencia aún más cuando el personaje central decide romper con estos vínculos de comunicación sólidamente establecidos y elige cambiar algo tan irrenunciable como su origen. El chico quiere ser hijo de su prima y entonces, adopta como anclaje identitario "el deseo irrelizable". A partir del encuentro con la pasión, la ruptura con lo homogéneo y la renuncia a la

romances fundacionales que circulaban en América latina durante los años de escritura de *La legión extranjera*, sino porque además, pareciera aludir a la construcción simbólica de los amantes dentro del imaginario occidental, a la concepción de El amante como ese ser que "se apropia de la pasión que él considera como el secreto esencial de la súper-mujer y, por consiguiente, se convierte en más-que-un-hombre, en un súper-hombre" (Kristeva, 1994: 67). De aquí que no deje de ser irónico que la mujer experimente el amor al hallar en sí algo de cucaracha.

identidad impuesta, el personaje decide ver como miope o, mejor dicho, no ver:

*Y fue como si la miopía pasara y él viese claramente el mundo (...) Tal vez fue a partir de entonces que adquirió una costumbre para el resto de la vida: cada vez que la confusión aumentaba y él veía poco, se quitaba los anteojos con el pretexto de limpiarlos y, sin los lentes, miraba al interlocutor con una fijeza reverberada de ciego.*

(Lispector, 2001: 220)

Con el cierre de este cuento, la autora deja abierta una ambigüedad difícil de solventar: al presentar la miopía —al igual que otras rarezas— como una manera *otra* de ver, deja de lado elementos que habían sido inscritos por escrituras canónicas dentro de la globalidad nacional y, al negarle la visión al sujeto periférico, le niega también visibilidad. A pesar de ello, hay un detalle que juega un papel fundamental: la desconcertante elección de preferir no ver.

Al presentar la miopía como un deseo y no como una imposición y, sobre todo, al rechazar el correctivo que podría regresar al personaje a la normalidad, éste adquiere la capacidad de hacer frente a cualquier intento de regulación. A partir de ese momento, el personaje renuncia a la ley del sentido y el miope —al igual que la rostrificada autora y el resto de la legión— consigue demostrar la insustancialidad de su imagen y se desplaza para refugiarse en el silencio.

## Lo no dicho

Sin duda, al escribir(se) como un gran enigma, poseedor de un secreto ilimitado, Clarice Lispector construyó un movimiento legitimador para su propuesta ético/estética, que le permitió la coexistencia con la lógica de las ficciones fundacionales latinoamericanas de mediados del siglo XX. A pesar de ello, la postura altamente autodestructiva que acompañaba a la

escritora/escritura pareciera seducir la apuesta política de la negociación —a partir del reconocimiento de la *otredad*— por una división aún más clara entre la anomalía y la posibilidad subjetiva.

Pero aún cuando sea interpretado como una apuesta terrorista frente a la rigidez de un campo cultural que no tuvo más remedio que advertir su presencia, no deja de haber un movimiento alentador hacia la rareza y los raros que logran circular y, eventualmente, hasta sobrevivir dentro de un espacio que, gracias a una decisión inconsulta, no pareciera corresponderles; sin embargo, por medio de su autoescritura y de la escritura de los cuentos de *La legión extranjera*, Clarice Lispector deja al descubierto que, a pesar de su carácter colectivo, los elementos organizadores de la nación —y por extensión, de las subjetividades— no pierdan nunca su carácter arbitrario y, por tanto, son susceptibles de ser reevaluados, cuestionados y elegidos.

Finalmente, podría hablarse de *La legión extranjera* —más allá de su evidente estética de la rareza— como una ética de la marginalidad que ubica a los sujetos no pertenecientes en el centro de las reflexiones sociales, precisamente en un espacio nacional, recién fundado, donde la rebelión —tanto voluntaria, como involuntaria— resultaría impensable. Se trata pues, de una alternativa frente al poder que más allá de mostrarse, remite a todo lo sepultado por/dentro del sujeto y abre una pequeña posibilidad si no de inclusión, al menos de reconocimiento del *otro*.

**Fecha de Recepción: marzo 29 de 2004**

**Fecha de Aceptación: abril 22 de 2004**

